# Das Groteske und das Drama Frank Wedekinds

---

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde

einer

Hohen philosophischen Fakultät

der

Universität zu Tübingen

Vorgelegt

von

ERNST SCHWEIZER

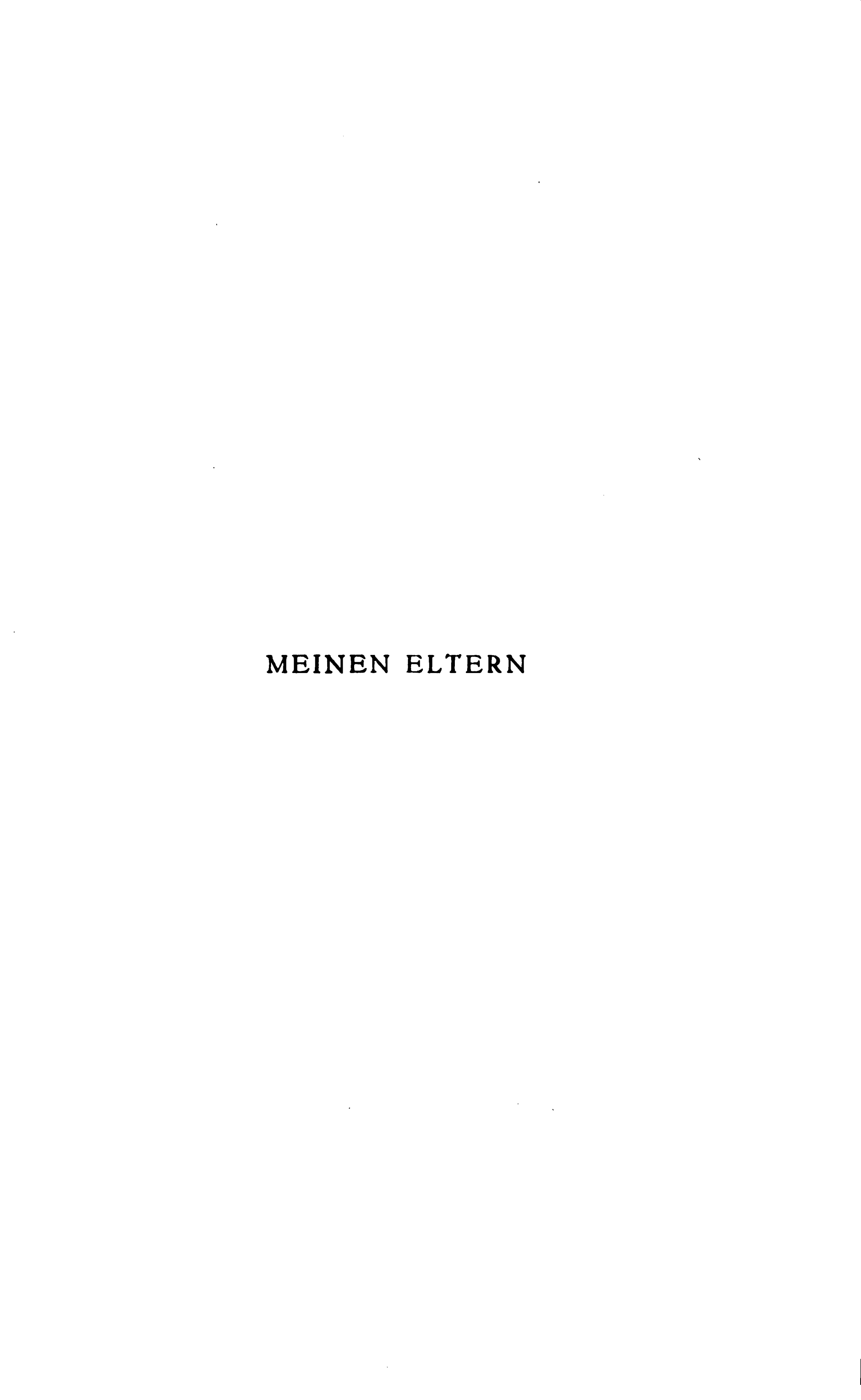
aus Stuttgart

Gedruckt mit Genehmigung der philoſophiſchen Fakultät der Univerſität Tübingen.

Referent: Profeſſor Dr. Guſtav Bebermeyer

22. Dezember 1929

Druck: Buchdruckerei Pitan, Kaſſel



MEINEN ELTERN

Die vorliegende Arbeit will nicht mehr als Anregungen, Gedanken, Ausblicke, Einblicke eröffnen für ein Gebiet, das jung und neu von der Wiſſenſchaft betreten wird; ſie bedeutet nicht mehr als eine Studie zum Thema „Das Groteske in der neuen Literatur“. Die jüngſte Vergangenheit hat dieſe Aufgabe in den Brennpunkt des Intereſſes gerückt. Der Expreſſionismus wird weithin als „Kunſt der Groteske“ oder „Groteske Kunſt“ bezeichnet. Die Abhandlungen und Literaturgeſchichten behaupten dies — aber ohne zu ſagen, was unter grotesk zu verſtehen ſei.

Ich will hier verſuchen, dem Weſen des Grotesken, wenigſtens in ſeinen Hauptbeſtandteilen, näher zu kommen und das Ergebnis an einem Beiſpiel der Literatur zu erproben. Mit voller Abſicht iſt dazu Frank Wedekind gewählt, der als Anfang und als ein erſter Höhepunkt expreſſioniſtiſcher Dichtung gelten muß, als Grundlage und Ausgang eines Geiſteslebens, das bis in unſere Gegenwart lebendig wirkt. Die Unterſuchung iſt weit davon entfernt, eine Biographie Wedekinds geben zu wollen, ſie will allein durch Erkennen des Weſens ſeiner Dichtung beitragen zur Erkenntnis der Kunſt als Ausdruck eines beſtimmten Seelentums, einer beſtimmten Geiſteshaltung, zur Geſchichte der Kunſt, die ein Spiegelbild des Geiſtes iſt, und dadurch zur Klärung und Förderung des Menſchen unſerer Gegenwart.

## Die Teile:

# I.

## Das Groteske.

Die Literaturwissenschaft hat sich erst in jüngster Zeit daran gewöhnt, ihre Untersuchungen mit einer Feststellung des Begriffsinhaltes des Wortes zu beginnen, in dem das Problem der jeweiligen Aufgabe eingeschlossen ist. Es scheint dies mit dem neuerwachten geistesgeschichtlichen Interesse an Schicksalen und Geschichte eines Bedeutungsinhalts eng verknüpft zu sein. Denn jede geschichtliche Betrachtung wortetymologischer Art wird erweisen, daß Namen nicht im Funktionellen, in der Bezeichnung, in der Nomenklatur ihre Bedeutung erschöpfen, sondern daß sie zugleich Ergebnisse meist weitläufiger Prozesse und Wandlungen sind, die Ausblicke und Schlüsse auf das allgemeine Geistesleben einer Zeit ermöglichen. Aus den historischen Veränderungen des Sprachgebrauchs ergibt sich natürlich in vielen Fällen eine wachsende Unklarheit, eine zunehmende Vernebelung des Begriffsinhaltes, so daß es manchmal zu Mode und Manie wird, Worte zu gebrauchen, ohne ihren festen Inhalt zu wissen, d. h. es erscheinen in der Literatur, selbst in der wissenschaftlichen, Ausdrücke, die ganz vage und weit undefinierbare oder schwer erklärliche Dinge und Inhalte gefühlsmäßig, aber nicht begriffsbestimmt umreißen. Es wird mehr eine Stimmung erzeugt, die dem ähnlich ist, was erklärt werden soll, aber niemals eine Erklärung selbst gibt.

So scheint es mir auch mit dem Wort grotesk zu sein.

Selbst in der wissenschaftlichen Literatur der Gegenwart, vor allen Dingen dort, wo sie sich mit der neueren Kunst und Dichtung beschäftigt, taucht das Wort grotesk auf, ohne klar definiert zu werden. Nun ist allerdings zuzugeben, daß sich die Ästhetik sehr wenig um das Groteske kümmert, es meist nur stiefmütterlich behandelt und keine für den wissenschaftlichen Gebrauch ausreichende Bestimmung gegeben hat.

Seit Victor Hugo's berühmter Vorrede zu seinem Drama „Cromwell", das im Jahre 1827 erschien, ist das Gebiet des Grotesken selten wesentlicher Gegenstand der ästhetischen Untersuchung, nie Thema einer besonderen Arbeit gewesen, obwohl das Wort im Sprachgebrauch immer häufiger wurde, und die Kunst sich mit Vorliebe dem Grotesken zuwandte. Die Ästhetiker haben sich damit begnügt, das Groteske im Rahmen ihrer Betrachtungen über das Komische zu streifen, und in fast allen Fällen kamen sie

zu grundverschiedenen Resultaten. Vom Wesen des Grotesken wurde dabei nicht gehandelt, nur seine Auswirkung als künstlerisches Mittel wurde — wie dies der Wissenschaft jener Zeit entspricht — psychologisch untersucht. Diese Methode mußte zu Einzelergebnissen führen, die zwar jedes für sich richtig sein können, aber niemals das Ganze umfassen und das Wesen erfassen. Einzelne Komponenten werden erkannt und als allein wesensbestimmend ausgegeben, während nur ihre synthetische Zusammenfassung das Ziel erreichen könnte.

So handelt es sich in dieser Arbeit zunächst darum: die in den verschiedenen Bestimmungen immer wieder genannten Merkmale herauszuschälen, durch fehlende zu ergänzen, eine vorläufige Festlegung und Umschreibung des Inhalts zu versuchen. Eine solche Untersuchung wird auch dann ergebnisreich und bedeutsam sein, wenn sie nicht endgültig und unbedingt ist, wenn man über dies oder jenes noch streiten kann.

Allen Definitionen des Grotesken ist gemeinsam die Erkenntnis, daß ohne Steigerung kein „Grotesk" möglich ist. Selbst Flögel, dessen „Geschichte des Grotesk-Komischen" auch in der neuesten Bearbeitung durch Max Bauer eine „willkürliche Sammlung der heterogensten Dinge" darstellt[1]), versucht mit dem „Gefallen am Übertreiben" seiner Auswahl einen Gesichtspunkt zu geben. Allerdings ist auch in dieser Neuausgabe, wie in der Urausgabe und ersten Bearbeitung durch Friedrich W. Ebeling, eine Definition vermieden und als Kriterium für die Auswahl nur gesagt: „Alles unfreiwillig Komische, mag es noch so exentrisch auftreten, ist ausgeschieden, und nur die Äußerungen des grotesken und extravaganten Humors sind aufgenommen." So fällt das Groteske bei Flögel-Bauer im Wesentlichen mit Burleske, Posse und Karikatur zusammen. Bei der Fülle seines Materials unterlaufen jedoch dem Verfasser in der Charakteristik dann und wann Bestimmungen, die sein für das Groteske so durchaus unzureichendes Steigerungskriterium genauer festlegen könnten.

Eine weitere „Geschichte der Karikaturen und des Grotesken in der Literatur und Kunst" von Thomas Wright, die mir allerdings nur in der französischen Ausgabe von Octave Sachot zugänglich war, verzichtet absichtlich auf eine philosophische Erklärung des Begriffs. Aber im Verlauf der Untersuchung ergibt sich grotesk als Steigerung des Burlesken und der Karikatur. Sehr zu beachten ist jedoch, daß Wright immer wieder auf das Dämonische des Grotesken zu sprechen kommt; das Diabolische, die Verbindung Mensch-Tier, der Zusammenhang mit Religiösem und Weltanschauung sind ihm sehr wesentlich.[2])

Als eine Verschweißung der Theorien Fr. Th. Vischers, Karl Köstlins und Eduard von Hartmanns, muß Heinrich Schneegans's Definitionsversuch des Grotesken erscheinen, wenn er sich veranlaßt fühlt, „demjenigen den Namen grotesk zu geben, in welchem etwas Ungeheures und Phantastisches zum Ausdruck kommt" und in seinem Beispiel, das er aus Rabelais nimmt, sowohl das Phantastische (Vischer) als auch das Behagliche

trotzdem grotesk. So beweist letzten Endes Schneegans mit diesem Beispiel nicht nur, daß die „Verbindung des Unorganischen mit dem Leben weit davon entfernt sei, stets Lachen zu erregen", sondern vielmehr die Tatsache, daß das Groteske nicht unbedingt komisch sein muß, wobei er selbst allerdings den Selbstmörderwald in der Hölle „wo die einzelnen Bäume verzweifelnd ihre dünnen Äste in die finstere Luft ausstrecken und weinend und seufzend reden," nur phantastisch-schrecklich nennen würde.

Neben der Steigerung tritt also als zweites Kriterium des Grotesken das Verlassen der organischen Gesetzlichkeit der Natur auf. Irgendeine Gegebenheit, wie sie in der Natur uns vor Augen dargestellt ist, kann nie grotesk sein. Man spricht wohl von grotesken Formen, die die Natur hervorbringt, aber das Wesentliche hierbei ist eben der Eindruck, daß sie die Gesetzmäßigkeit des Organischen nicht achten und verzerren. Die Bezeichnungen „bizarr" und „grotesk" werden hier häufig verwechselt. Eine Felspartie z. B., die wie irgend ein Lebewesen oder ein Teil desselben, sagen wir wie das Gesicht eines alten Mannes aussieht, erscheint uns grotesk. Warum? Hier verbinden sich heterogene Vorstellungen: der leblose Felsen und das lebendige Antlitz. Der Widerspruch gegen die Naturgesetzlichkeit, die Unmöglichkeit der Verbindung führt — neben anderen Ursachen — zum Begriff des Grotesken. Daher sind merkwürdige Gesteinsbildungen oder Ähnliches nicht grotesk, wenn sie auch noch so ungewohnt erscheinen. Ein kahler, dürrer Baum, dessen Geäst sich scharf und schwarz gegen den hellen Hintergrund des Himmels abhebt, ist im höchsten Fall bizarr; grotesk kann er erst werden, wenn ihn unsere Phantasie belebt, und er wie lebendiges Greifen und Züngeln gen Himmel erlebt wird oder sich, wie bei Dante, als menschliches Wesen in Sprache und Empfindungsausdruck offenbart, das heißt aber: er durchbricht seine organische Gegebenheit ins Phantastische.

Bergson kommt in seinem Buch „Das Lachen" [11]) zu einem ähnlichen Resultat, wenn er, auf Gautiers Definition des Grotesken als der „Logik des Absurden" fußend, von Don Quijote's Windmühlenerlebnis meint, daß es eine ganz besondere Art von Absurdität sei, die den menschlichen Verstand auf den Kopf stelle: „statt, daß man sich von den Gegenständen Vorstellungen bildet, schafft man sich zu seinen Vorstellungen Gegenstände; statt an das zu denken, was man vor sich sieht, sieht man das vor sich, woran man denkt." Der Eindruck des Grotesken wird sofort verschwinden, wenn wir den optischen Eindruck mit unseren Erinnerungsbildern in Einklang bringen können, d. h. ihn aus diesen interpretieren. Denn damit verschwindet sofort alles zum Grotesken gehörige Erleben. Diese „Verkehrung des gesunden Menschenverstandes erkennt man ohne Zweifel auch in manchen Formen von akuten oder chronischem Wahnsinn wieder" — also ebenfalls ein Verlassen des organischen Lebensgesetzes, das Bergson als Wesens-Bestandteil des Grotesken fordert.

Volkelt anerkennt ebenfalls die Steigerung ins Phantastische als Merkmal des

Groteſken. Überall iſt in ſeiner Beſtimmung das Durchbrechen der Lebensgeſetze und des normalen organiſchen Zuſammenhangs durchzufühlen. „Bodenloſer Widerſinn", „wahnwitzige Verkehrtheit", „Formen ſtarker Unterbrochenheit und Zerriſſenheit", kehren neben den bereits oben angeführten Ausdrücken als Charakteriſierung immer wieder. Die Abweichung von der Individualität, vom Gattungsmäßigen, vom Normalen, findet er im Groteſken ungewöhnlich groß. Was ſich in ſolchen zerriſſenen, wilden Formen zum Ausdruck bringe, ſei „verzerrte Leidenſchaft, krankhaftes Weſen, wilde Launenhaftigkeit, überreizter Idealismus, tolles Heldentum uſw." Zuſammenfaſſend ſagt Volkelt, „das Groteske iſt immer von phantaſtiſcher Art." [12])

Karl Philipp Moritz dachte ſchon vor ihm in derſelben Richtung, denn er möchte für grotesk ebenſo gut „unnatürlich, ſeltſam, wunderlich" ſagen. [13])

Victor Hugo geht dann in der Geſtaltung ſeiner grotesken Figuren tatſächlich ſo weit, daß es ſcheinen will, als ob ihm von Haus der Sinn für die wahre Natur der menſchlichen Pſychologie gefehlt habe. Seine Geſtalten, die ganz ſeiner Theorie des Groteſken entſprechen, widerſprechen überall den Geſetzen der Natur, überſchreiten deren Grenzen. [14])

In ſeiner „Äſthetik des Häßlichen" vom Jahre 1853, ſagt Karl Roſenkranz: „Nun wurden auch die Tänzer, die in Verrenkungen wunderlichſter Art uns vergeſſen machen, daß ſie, wie wir, Knochen haben, Grotesktänzer genannt. Ihr Beinausſpreizen, ihr Wippen, Wiegen, Drehen, Froſchhüpfen, Bauchkriechen, iſt wahrlich nichts weniger, als ſchön; es iſt auch nicht komiſch; aber es iſt als eine Willkür, die aller Geſetze zu ſpotten ſcheint, grotesk." [15])

Neben dieſem Verlaſſen der Lebensgeſetzlichkeit, häufig ſogar durch ſie bedingt, iſt die innere Diſſonanz dem Groteſken weſenseigen. Die bisherige Unterſuchung hat bereits ergeben, daß die Verbindung, Vermiſchung oder direkte Kontraſtierung heterogener Teile häufiges Mittel iſt, groteske Wirkungen hervorzurufen. Die Entſtehung des Wortes iſt ja mit dieſer Bedeutung und Eigenart engſt verknüpft. Die in den Trümmern der Titusthermen gefundenen Reſte antiker Wandmalerei, denen zuerſt die Bezeichnung grotesk gegeben wurde, ſtellten ſeltſame Verbindungen von Menſchen, Tieren, Pflanzen und Ornament dar, die Rafael und ſeine Schüler bei der Ausſchmückung der vatikaniſchen Loggien wiederholten. Immer mehr trat in der weiteren Entwicklung des Wortes dieſer eigentümliche Zug in den Vordergrund. Apinus ſagt z. B. in ſeinem „Glossarium novum" von dieſen Gemälden — die er grotesk nennt — es ſeien „promiscua formarum inter se non convenientium pictura." Möſer iſt der Anſicht, daß „der gout baroc — der Geſchmack des Schiefen — zu ſeiner Vollkommenheit unähnliche Teile fordere," wobei er barok und grotesk identifiziert. Die Bedeutung liegt — auch noch nachdem das Wort nicht mehr nur auf die bildende Kunſt angewandt wurde — haupt-

sächlich in jener „willkürlich spielerischen, daher phantastischen Zusammenstellung von heterogenen, in der Natur nirgends zu einer Einheit verbundenen Einzelheiten.“ [16])

Victor Hugo z. B. hat diesen inneren Widerspruch ausgewertet in der konsequent durchgeführten Antithetik seiner Grotesken-Darstellung. [17]) „L' amour du grotesque était déterminée en lui par le fond même de sa nature. Dans l' essence des idées et des oeuvres de ce poète qui aurait volontiers accepté comme devise le charactéristique de Shakespeare „totus in antithesi“, le grotesque joue le même rôle que l' antithèse dans son style“. Das Groteske entspringt bei Victor Hugo der Doppelnatur im Menschen. Die Gegensätze prallen hart aufeinander. „Qu' est-ce que c' est la création? Bien et mal, joie et deuil, homme et femme, rugissement et chanson, aigle et vauteur, éclair et rayon, abeille et frelon, montagne et vallée, amour et haine, médaille et revers, charté et difformité. astre et pourceau, haut et bas. La nature c' est l' éternel bifrons. . . . Tout dans la création n' est pas humainement beau — le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l' ombre avec la lumière.“ Den Höhepunkt hat seine Groteskdarstellung vielleicht in Quasimodo, dem Glöckner von Notre-Dame gefunden. Ein Ungeheuer in menschlicher Gestalt ist das Ideal des Grotesken. Ein einziger Mißton, eine schreiende Dissonanz, „toute la personne était une grimasse.“ Hugo erzählt: „Versuchen wollen wir aber nicht, dem Leser einen Begriff zu geben von dieser vierkantigen Nase, diesem hufeisenartigen Maule, von diesem kleinen, hinter rotborstiger Augenbraue versteckten linken Auge, während das rechte ganz unter einer ungeheuren Warze verschwand, von diesen unregelmäßigen, hier und da abgebrochenen Zähnen, Schießscharten einer Festung vergleichbar, von dieser schwulstigen Lippe, über welche einer dieser Zähne wie ein Elefantenstoßzahn herausfuhr, von diesem gespaltenen Kinn und dem Gesichtsausdruck, der unter alledem verborgen lag, von dieser Mischung von Bosheit, Stumpfsinn und Trübsinn. Wer es kann, vergegenwärtige sich dieses Ganze! Aber Überraschung und Bewunderung stiegen auf den höchsten Gipfel: die Grimasse war sein wirkliches Gesicht . . . Ein dicker Kopf, der von roten Haaren starrte; zwischen beiden Schultern ein ungeheurer Buckel, dessen Gegenstück man vorne sehen konnte; Schenkel und Beine in so widernatürlicher Stellung, daß sie sich nur an den Knien berührten, und von vorn gesehen zwei Sichelbogen glichen, die am Griff verbunden waren; mächtige Füße und ungeheure Hände, aber bei all dieser Mißgestaltung ein schrecklicher Anstrich von Stärke, Gewandtheit und Mut: eine sonderbare Ausnahme von der ewigen Regel, nach welcher Kraft wie Schönheit aus der Harmonie entspringen. So war der Papst, den sich die Narren soeben erwählt hatten. Man hätte ihn für einen zerbrochenen und schlecht zusammengefügten Riesen halten mögen.“ [18]) — Auch die einzelnen Scenen und Situationen sind oft so sehr ins Unmögliche übersteigert, von solchen Dissonanzen erfüllt, daß sie jeder Wirklichkeit und Einheit des Lebens widersprechen; „es wäre in

der Tat schwer, einzelne dieser Bilder an Entsetzlichkeit . . . noch zu übertreffen, und dem Häßlichen und Abschreckenden ist hier ein Feld und Spielraum geöffnet, daß man schließlich nur noch Dissonanzen zu sehen glaubt." [19]) Goethe urteilt im Tagebuch unterm 15. Juni 1831: „Das vorzügliche Talent des Viktor Hugo kann nicht aus dem unseligen Kreise der Zeit heraus; das Allerhäßligste mit dem Allerschönsten zu vermählen, das ist es, wozu sie in ihrem Elemente gezwungen sind." Friedrich Hebbel schreibt unterm 7. August 1844 an Elise Lensing, nachdem er das Schauspiel „Lucrezia Borgia" gesehen: „. . . die rein dichterische Phantasie bringt nur das Wilde, Regellose, mit aller Natur aber nicht von vornherein in Widerspruch stehende Absurde hervor, . . . dies letztere entsteht erst dann, wenn der den Effekt berechnende und sich von allen sittlichen Gesetzen entbindende Verstand mit ins Spiel tritt. So etwas muß man sehen . . . wenn man wissen will, was daran ist. Mir war es, als sehe ich eine Kröte über die Bühne kriechen; es ist noch Leben da, wer will es leugnen, aber was für ein Leben! Häßliche verrenkte Glieder, Augen, deren Blicke vergiften, alles in sein Gegenteil verkehrt!" Und Heinrich Heine schreibt 1854 von Hugo die Worte: „. . . barocke Barbarei, gellende Dissonanz und die schauderhafteste Difformität!" [20])

Unwesen, wie sie in Victor Hugos Werk immer wieder erscheinen, wie Quasimodo, der ein Bruder Calibans ist, Tiermenschen und Menschentiere sind von jeher der hauptsächlichste Ausdruck grotesker Kunst gewesen. Man denke nur an die Harpyen, Satyre, Sirenen usw., an all die Hexen, Teufel und anderen mißgestalteten, unförmigen Wesen und Fratzen, auf die wir noch zu sprechen kommen werden.

Erscheint die Diskrepanz auch nicht immer, wie bei Victor Hugo, an der Oberfläche, ist sie auch nicht stets auf den ersten Blick zu erkennen, so spielt sie doch für das ästhetische Erlebnis des Grotesken in jedem Fall eine wesentliche Rolle. Konrad Lange glaubte sogar „eine Ästhetik des Grotesken, sowohl in Handlung und Worten, als auch in Zeichnung, würde zum Ergebnis führen, daß sie immer oder fast immer zu einer Zweiheit von Vorstellungsreihen anregt." Er fragt, ob alles Groteske etwas anderes sei, als „Erscheinungen, die aus kontrastierenden Elementen zusammengesetzt sind und dadurch auch zu kontrastierenden Vorstellungen Anlaß geben." [21])

Das Unharmonische, das Auseinanderstreben der einzelnen Bestandteile, das Fehlen lebenswichtiger Faktoren, gehört zum Grotesken und gibt ihm nach außen den Eindruck des Zerrissenen, Zerwühlten, Verzerrten. Durch die Übersteigerung, wie auch durch die Durchbrechung der Lebensgesetze, die wir bereits als wesentliche Komponenten des Grotesken erkannt haben, wird diese Dissonanz oft von vornherein hervorgebracht werden, wie auch umgekehrt durch Übersteigerung oder krasse Zusammenstellung kontrastierender Elemente häufig von sich aus die Harmonie der Lebensgesetze gesprengt wird.

Alle bis jetzt erkannten Wesenskomponenten des Grotesken zeigen die Möglich-

keit einer Angliederung an das Komische, die auch beinahe allgemein vollzogen wurde. Volkelt ist der einzige neuere Ästhetiker, der dem Grotesken eine Existenzberechtigung auch außerhalb des Komischen zugesteht.[22]) Über das Tierische im Menschen wird er zu einer Gleichzeitigkeit mit dem Burlesken geführt, das ihm ein „Bejahen der tierischen Natürlichkeiten des Menschen" ist. Aber beide Formen haben seiner richtigen Ansicht nach volle Selbständigkeit, die burleske und die grausige. „Es kommt darauf an, ob von dem im Grotesken liegenden großen Zuge aus sich eine gewisse große Haltung bis in die negative Seite hinein erstreckt. Ist dies der Fall, dann kann es geschehen, daß selbst äußerst Gemeines und Schmutziges, das an sich durchaus auf der Stufe des Viehischen steht, doch nicht in der Weise des Tierisch-Natürlichen wirkt. Das Gemeine und Schmutzige erhält dann etwas von Ernst, erschütterndem Wesen, Grausigkeit, Wildheit, derart, daß der Eindruck des Tierisch-Natürlichen nicht zustande kommt. Hier kann daher vom Burlesken nicht die Rede sein. Zum Burlesken gehört, daß wir uns in die an sich ekelhaften Niederungen des Tierisch-Natürlichen herabgezogen fühlen. Hier dagegen findet sich das an sich Tierische in der Richtung des Grausigen und Wilden gesteigert. Beide Weisen des Grotesken sind berechtigt, die burleske und die grausige."

Mit dieser Betonung des Grausigen und einer gewissen pathetischen Größe ist nicht nur die unbedingte Verknüpfung mit dem Komischen aufgelöst, sondern auch die Brücke zum Negativ-Erhabenen geschlagen. Volkelt nennt es „das Grauenhaft- und Gräßlich-Erhabene." (Allerdings scheint mir der Ausdruck „erhaben" nicht besonders glücklich, denn er ist für unser Empfinden mit dem Schönen und dem Idealen so eng verknüpft, daß die Verbindung mit dem Gräßlichen beinahe paradox erscheinen muß.) Das Negativ-Moment, das hier auftritt, ist neben der Übersteigerung das wichtigste.

Wenn die Ästhetiker auf die Eigenschaft des Negativen im Grotesken kein besonderes Gewicht gelegt, sie meist überhaupt nicht genannt haben, so mag das daran liegen, daß sie das Groteske stets im Abschnitt des Komischen erledigten, und das Komische meist von vornherein zum Negativen gerechnet wurde. Für Jean Paul z. B. war die „weltverachtende Idee" der Grundstein des Komischen, Fr. Th. Vischer nennt „das tiefste Unglück des Bewußtseins die Voraussetzung für den Humor" und Nietzsche deutet das Komische als „die künstlerische Entladung vom Ekel des Absurden, womit das Dasein uns umringt."

Es ist unmöglich, das Groteske jemals mit einem positiven Vorzeichen zu versehen. Alles Schöne, Gute, Feine, Herrliche, Heroische, Liebliche, Anmutige, Harmonische steht dem Grotesken polar gegenüber, kann sich nie mit ihm verbinden. Nur wenn es sich übersteigert und in sein Gegenteil umschlägt, d. h. negativ wird, dann ergeben sich die Grundlagen und Möglichkeiten für das Groteske. Das Häßliche, Böse, Gemeine, Greuliche, Grauenhafte, Gräßliche, Ungeheuerliche, Dämonische, Scheußliche,

Beſtialiſche, Un-Menſchliche, die Diſſonanz — das iſt Mutter- und Nährboden des Grotesken. Die Nachtſeiten des Lebens ſind das große Gebiet, in dem das Groteske emporſchießt und ſich überſteigert.

Auch Karikatur und Satire beſtehen im weſentlichen aus einer Steigerung negativer Eigenſchaften.[23]) Die Karikatur iſt, wie Schneegans richtig erkennt, „die Überſteigerung eines nach der Meinung des karikierenden Nicht-Seinſollenden zum Zwecke der Verſpottung." Das Groteske aber kennt keinen Zweck, ſondern entſpringt einer negativen Grundſtimmung, nicht der zweckbeabſichtigten Negation irgendeiner beſonderen Eigenſchaft eines Objekts. Die Tagestendenz, die ſtets in Karikatur oder Satire verborgen liegt, fehlt dem Grotesken durchaus. Sein Weſen liegt tief begründet in der Weltauffaſſung des Menſchen bezw. des Künſtlers, deſſen Ausdrucksform das Groteske iſt.

Eine bis zur Unmöglichkeit geſteigerte Veränderung eines Objektes um eines ſubjektiven Ziels, des Mitleids, Spottes oder der Schadenfreude willen — das iſt Karikatur; ihr fehlt die große Weltidee, die im Grotesken zum Ausdruck kommt. Denn das Groteske erſchöpft ſich nicht in ſeiner Beziehung auf konkrete Stoffe und Perſonen wie die Karikatur, die mehr Dienerin von Meinungen, Urteilen, Moraltendenzen, politiſchen oder anderen Anſchauungen iſt, und deren künſtleriſcher Wert oft gering oder überhaupt nicht zu ſchätzen iſt.

Der Weg zum Grotesken iſt von hier aus allerdings nicht ſehr weit; oft ſind die Übergänge fließend. Wenn der Karikaturiſt beſondere Eigenſchaften, Eigenheiten, Gebräuche, Mängel, Fehler, aber ſtets Charakteriſtiſches, in tendenziöſer Weiſe aufſucht, ſo kann er vom Eng-Beſonderen zum Allgemein-Weſenhaften finden. In der profanen Tagtendenz entdeckt dann der Künſtler das Großartig-Groteske, das negative Leitmotiv. Daumier iſt z. B. vom Karikaturenzeichner mit zweckvoller Abſicht ſchließlich zum Künſtler geworden, der aus reiner, zweckloſer, nur in höherem Sinne zweckvoller Erkenntnis ſein Werk geſchaffen hat. Denn das Groteske will das Weſentliche aufzeigen, die Urelemente alles Seienden, den negativen Beſtandteil des Lebens überhaupt in metaphyſiſcher Schau. Auf feſter, unverrückbarer Beziehung zwiſchen Innerem und Äußerem, Form und Gehalt, Erſcheinung und Weſen, Göttlichem und Tieriſchem beruht unſere Welt. Das Groteske ſieht aber nur eine Seite weſentlich, ſteigert dieſen einen Teil, ſchafft Diſſonanz, Mißverhältnis, Transparenz der Teile und eröffnet dadurch ſchließlich den Blick zur Erkenntnis. Nie iſt es die Totalität, die Erlöſung und Klärung, die Harmonie und All-Einheit, es bleibt das polare Gegenteil, das Ewig-Geſpaltene, die Diſſonanz an ſich, das Un-Eins. Doch lebt in ihm der Drang zum Großen, zum Koloſſalen, zum Monumentalen, zum Erhabenen — ein Drang hinaufzuwachſen in das Übermenſchliche, ſich auszuwachſen zum Gott-Ähnlichen, indem es die Natur und die Grenzen des Menſchlichen überſchreitet. Und doch kommt das Groteske aus der Tiefe,

der Ur-Tiefe, die ebenso schrankenlos ist und unermeßlich, unendlich und unergründlich wie die Höhe. Der Tiefe aber bleibt es verhaftet, nie Erlösung verheißend, in ewiger Furcht schreckend. Sehr fein definiert Volkelt das Wesen dieses Furchtbaren. Er löst es ab von jenem Schmerz und jener Furcht, die klein und diesseitig sind. Es ist nur die „zerstörende Kraft", der der Eindruck des Furchtbar-Erhabenen zukommt. „Stellen wir uns vor, daß die übergroße, feindselige Macht aus einer dunklen, undurchschaubaren Tiefe hervorzubrechen scheint, und daß diese undurchsichtige Tiefe immer neue, furchtbare Kräfte entladen zu können droht, so entsteht eine höchst eigentümliche Ausgestaltung des Furchtbar-Erhabenen. Der Gegenstand fordert hier dazu auf, in ihn als Hintergrund der vernichtenden Macht eine dunkle Tiefe, einen undurchschaubaren Schoß einzufühlen und damit die gefühlsmäßige Vorstellung zu verbinden, daß wir nicht wissen, wieviel und wie gefährlich vernichtende Kräfte in diesem Hintergrund verborgen sind und noch aus ihm hervorbrechen können. Das Eigentümliche dieser Ausgestaltung beruht also auf dem Dunkel und Nichtwissen hinsichtlich der Herkunft der vernichtenden Kräfte. Gerade wegen dieser Dunkelheit und Ungewißheit erhalten die vernichtenden Kräfte etwas Unheimliches, mit Bangigkeit-Erfüllendes, Geisterhaftes. Die Furcht, die sich unserer bemächtigt, nimmt die Färbung des Grauens an, das Grauenhaft-Erhabene hat sich uns auf diese Weise ergeben." [24])

Als künstlerische bezw. dichterische Gestaltungen muß man die Bösewichter hierher zählen, sobald deren schwarze Gesinnungen und Taten aus einer abgründigen, undurchdringlichen Tiefe, die noch andere ungezählte Schändlichkeiten unerhörter und ungeahnter Art in sich bergen mag, zu stammen scheinen; wenn sie das Böse selbst verkörpern, das Prinzip des Bösen, die Inkarnation des Neins. „Ja es kann auch das Leben überhaupt, der Lebenswille, der Lebenschoß als ein abgründliches Ungeheuer, das nichts als Grausen und Vernichtung aus sich entläßt, geschildert werden." [25]) Volkelt nennt Goya als Beispiel, den Maler phantastischer Infernos und schreiender Greuel. Er könnte ebenso gut die Grotesken von Callot nennen und von Felicien Rops, von Honoré Daumier oder Aubrey Beardsley.

(Der Ästhetiker Volkelt wird in seinem Abschnitt vom Gräßlich-Erhabenen leider zum Moralprediger. Hier, wo es sich um natürliche Dinge handelt, um die Kräfte des Triebs, um die Mächte des Animalischen im Menschen, trüben Hemmungen und Unfreiheiten sein Urteil zum Vorurteil. Gleichwohl gibt er zu, daß selbst das Gräßliche, d. h. das Ekelhafte in der Natur, in der künstlerischen Gestaltung eine gewisse Höhe haben kann, die ästhetische Wirkung ausübt. Die Urteile über Frank Wedekind und Richard Dehmel sind allerdings nur sittliche Entrüstungen und persönliche Abneigungen, die niemals sachliche oder ästhetische Gültigkeit haben können. Es ist nicht richtig und wird heute auch von niemanden mehr behauptet, daß „Wedekind, wo er auch immer geschlechtliche Lasterhaftigkeiten behandelt, dies mit derartig vergifteten Reizmitteln tut,

daß sich die allerwidrigsten Ekelempfindungen sinnlicher wie moralischer Art an die Stelle künstlerischen Genießens setzen." Was Wedekind bietet, ist nicht „von aller Kunst himmelweit entfernt" und „reine Perversität". Volkelts Urteil, daß Wedekinds „groteske Satirendichterei zu den tiefsten Niederungen der Unkunst herabgesunken" sei, ist nicht haltbar. Paul Moos hat die Vorwürfe Volkelts bereits zurückgewiesen und hält es „für nicht zweifelhaft, daß Wedekinds Schaffen ernsteren Motiven und einer stärkeren Begabung entspringe als der sittenstrenge Hochschullehrer vermutet," der sich zu „schroff ablehnenden, kränkenden und beleidigenden Urteilen über hochbegabte, geistvolle moderne Künstler hinreißen ließ.")[26])

Wenn das Erhabene seinen Gehalt im Übermenschlichen, Übermächtigen, Übermäßigen hat, über die Grenzen des Menschlichen hinausstrebt, so bleibt es doch, wenn es mit dem Grotesken verbunden ist, im Tiefsten dem Menschlichen verhaftet, es wächst auf menschlichem Boden, auf dem festen Grund unserer Wirklichkeit. Deshalb muß auch das Untermenschliche einbezogen werden, denn „das Merkmal des Übermenschlichen in seiner Anwendung auf Untermenschliches" soll besagen, daß „die menschlichen Gefühle, zu deren Einfühlung uns die untermenschlichen Gebilde auffordern, das Maß des Menschlichen zu überschreiten scheinen."[27]) Daraus ergibt sich, daß ein Zug von Größe durch diese Negativität geht, auch durch die Verzerrung des Grotesken, das nicht in Kleinlichkeiten oder wirrem Vielerlei und Mischmasch nur zum Zwecke der Verhäßlichung besteht, sondern kühnen Schwung großartiger Dämonie ausdrückt.

Aber nicht allein das Merkmal der Steigerung, der monumentalen Größe, verbindet das Groteske mit dem Negativ-Erhabenen Volkelt'scher Bestimmung, auch die Dissonanz fügt sich ein, denn eine „wilde Erhabenheit" ist möglich von schroffer, zerrissener, zerwühlter Art, die die Formen zersprengt, zerbricht, durcheinanderwirft. „Man stelle sich charakteristische, also etwa unterbrochene, plötzliche, jähe, emporgereckte, getürmte, zerschlagene, zerwühlte, gepeitschte, aufgeworfene, verzerrte Formen vor. Sowie solche Formen den Eindruck machen, als ob in den Gegenständen, die von ihnen begrenzt werden, ungeheuere entfesselte Gewalten gehaust, gerüttelt, zerstört, gewütet hätten, fallen sie unter die wilde Erhabenheit."[28]) Das sind aber, wie wir bereits gesehen haben, auch die Charakteristika des Grotesken. Wieder ist Goyas phantastisch-verzerrender, leidenschaftlich-empörter, mit grausamer Lust die Tiefen im Menschen enthüllender Pessimismus ein Beispiel solcher formensprengender Urkraft. Oder Klingers gespenstischer Dämonismus, Schongauers und Brueghels oder Hieronymus Bosch's tolle Häufungen verzerrt phantastischer Scheußlichkeiten.[29]) Daneben die Unheimlichkeiten vieler japanischer Holzschnitte oder Beardsleys stillschleichende Teufeleien. In der Literatur: Aristophanes, Ariost, Rabelais, Fischart, Cervantes, E. Th. A. Hoffmann, Brentano, Grabbe, Büchner, Balzac, Gautier, Hugo, Barbey Daurévilly, Poe, Huysmans,

Beaudelaire, Rimbaud, Prszybyszewsky, Meyrink, Scheerbart, Morgenſtern, Wedekind — die Reihe ließe ſich nach Belieben verlängern.

Immer verbindet ſich im Grotesken das Koloſſaliſche mit der wilden Verzerrung: Drachen, Dämonen, Geſpenſter, Centauren, Bocks-Menſchen und andere Unweſen der Mythologie ſind Träger ſolcher Formen, in denen ſich eine entfeſſelte Naturkraft drohend-gefährlich, ſchrecken-erregend bekennt. Zwiſchen Gott und Tier, den Polen, lebt der Menſch und beide Pole wirken in ihm. Dem Gott entgegengeſetzt erſchüttert und ſtürzt das Groteske alle Zwiſchenglieder und drängt in radikaler Steigerung an die Wurzel des Lebens, in das letzte Geheimnis, das auf der negativen Seite erkannt wird. „La bête humaine" ſtellt ſich, wie Victor Hugo ſagte, im Grotesken dar.[30])

Aus der tieriſchen Gebundenheit, aus der animaliſchen Feſſelung des Leibes, ſtrebt der Menſch zur Höhe der Befreiung, ſtets genährt, aber auch zurückgezerrt von den Kräften der Erde. Dem Poſitiv-Erhabenen ſteht in Poleinheit das Negativ-Erhabene gegenüber wie Gott dem Teufel, der Hort der Lebensbejahung dem Fürſten der Verneinung. Dieſem ewigen Dualismus, dem Hin und Her zwiſchen Gott und Tier, entſpringt das Lebensgeſetz des Menſchen, und daraus ergeben ſich auch die beiden Möglichkeiten der Darſtellung für den Künſtler: die eine hoffend, zuverſichtlich, erlöſungsgläubig, Gott ſchauend, das Schöne mit der Seele ſuchend — die andere gefeſſelt im Animaliſchen, in Furcht und Angſt vor den Schrecken des Lebens, der Hölle und des Todes, dem Chaos. Idealkunſt und Groteske.

Auch hier zeigt ſich wieder der Unterſchied zur Karikatur. Die iſt nicht aus religiöſem Schauder geboren, erkennt nicht die Ur-Menſchlichkeit, iſt nicht in tiefſtem Ernſt gewachſen, in ſittlichem Eifer erzogen und vielleicht dann zur ſarkaſtiſchen Verzweiflung des Spottes geworden. Durch das Groteske geht aber ſolch ein tiefernſtes Pathos, weil es das Negative aus innerſter Gefühlserſchütterung, aus der Viſion des Ur-Wirklichen geſtaltet.

Das Negativ-Animaliſche iſt im Grotesken die Grundkraft des Lebens, das Wirkſam-Wirkliche, das Greifbare, das Reale; das Kreatürliche iſt das Unleugbarſte im Menſchen, denn das körperliche Daſein iſt animaliſch. Die untere Grenze iſt im Menſchen ſelbſt manifeſtiert, die obere, das Göttliche, aber ſteht jenſeits des Daſeins.

Die Religion weiß um die Erbſünde, um derentwillen Adam und Eva aus dem Paradies gejagt wurden, ausgeſtoßen von Jehova aus dem Licht in die Finſternis, in den Unfrieden, den ewigen Tod, das Leben-müſſen, preisgegeben der Kraft, die ſtets verneint. Iſt es verwunderlich, wenn das Groteske in ſeinem radikalen Peſſimismus ſich immer und immer wieder dem ſtärkſten Ausdruck animaliſcher Inſtinktheit zugetrieben fühlt: dem Sexualtrieb? Die Antike hat das erotiſche Prinzip zum Kultus erhoben und im myſtiſchen Phalluskult den „eigentlichen Ausgangspunkt

der Groteske und zugleich den ersten Höhepunkt geschaffen." [31]) Der Grotesktanz, auf dessen Verbindung mit sexuellen Trieben und Übungen wir nicht eingehen wollen, ist wohl der erste und primitivste, aber auch bis zur höchsten Entwicklung fähige künstlerische Groteskausdruck. Gerade an ihm lassen sich sehr leicht die Wesensmerkmale des Grotesken nachweisen: die Steigerung ebenso wie das Phantastische in den allen Körpergesetzen widersprechenden Verrenkungen und wilden Sprüngen, die im wirksamsten Kontrast zur Starrheit der totemistischen Masken stehen. Der Zusammenhang mit religiöser Dämonenfurcht ist offensichtlich. Fritz Giese sagt in seinem Werk „Körperseele": „Es sind das bereits Symboltänze rein religiösen oder überhaupt philosophischen Charakters, sofern man bei Mythen und Kulten von Weltanschauung in strengem Sinn reden möchte. . . . Solche Maskentänze steigen auf zu Ideentänzen und gehen damit über in die höchste Stufe des Grotesktanzes. . . . Aber natürlich ist beim Laien hohe Anforderung gegeben, wenn er den Tanz umbiegen soll ins Groteske. Und dennoch: ist eigentlich nicht in der Möglichkeit des Gelingens ausgedrückt, daß hier tatsächlich Entwicklungsspitzen vorliegen? Daß der Ausübende erst ideelle Zusammenhänge erfaßt haben muß, über den Zusammenhängen stehen soll und am weitesten über sich selbst, wenn er zur romantischen Ironie und formal so zur Groteske im Tanz gelangt" [32]). Aus religiösem Empfinden sind diese Grotesktänze und ähnlichen künstlerischen Äußerungen entstanden. Und wie sich die Menschen jener Zeit vor dem riesenhaft vergrößerten Sinnbild des Phallus auf die Knie warfen, in schaudernder Extase tanzten, in verzerrten Grimassen, so fürchtet das Mittelalter Satan und seine Trabantin die Hexe, die Dämonen des Geschlechts. Satan ist der Beherrscher des Lebens, das er zeugt und zerstört. Einen Bastard von Mensch und Tier hat das naive Mittelalter aus dem Teufel gemacht, mit Bocksgesicht und großer Adlernase, mit weiblichen Brüsten und den Füßen des Hengstes; das Geschlechtsorgan ist ein gewaltiger, gekrümmter, glühendroter Phallus, der sich an der Spitze hermaphrodisiert. Satan ist der Pan-Dämon, ist Shiwa und Moloch und Dyonisos des Mittelalters; Gott ist nur eine Hilfe gegen ihn, eine Hoffnung oder „Heilsgewißheit" der Erlösung im Jenseits. Die neue Zeit aber lebt unter der Devise: Gott ist tot, es lebt der Mensch in seiner Qual. „In dem zwischen den Geschlechtern anhängigen Prozeß" sieht Hebbel das Agens und die Tragik des Lebens, [33]) und die Neueren vereinigen ihre Brennstrahlen auf das Weib, das nichts ist als Glut und Begier, verzehrendes Feuer und doch über den Alltag hinaus kosmisches Symbol: Erdgeist."

Eines ist all diesen Phasen gemeinsam, sei es orientaler Lingamkult oder Astarotdienst, Kybele- oder Phallusverehrung, satanische Incuben- und Succubenfurcht des Mittelalters oder sexueller Pessimismus der Neuzeit: das Groteske suchen sie alle in ihrer künstlerischen Gestaltung. Denn im erotischen Geschehen des Geschlechts wuchern von Anfang alle Symptome des Grotesken.

Noch bleibt eine Frage: So kennt das Groteske also überhaupt keine Schönheit, keine Harmonie, nichts Positives? Die Antwort ist: ja und nein; denn wenn das Groteske auch ausschließlich um den negativen Pol kreist, dann hat es eben damit eine Beziehung zum Positiven. Die Pole bedingen sich nämlich in unergründlichem Geheimnis. Das Groteske weis um das Ideale, ahnt es wenigstens, sehnt sich nach ihm — aber es erscheint ihm gebrochen, unnahbar; der Zweifel zersetzt sofort das Traumbild zum Trugbild. So lebt das Schöne, das Harmonische, das Ideale als ewig bedingter Gegenpol, dem Grotesken untrennbar verhaftet als Erzeugnis eines dunklen Dranges dorthin. Das Groteske aber kann jenes Reine, Ruhige, Schöne, jene bessere Welt überhaupt nicht darstellen, auch nicht als Kontrast, nicht einmal andeutungsweise im Hintergrund, es sieht Welt und Leben immer in den verzerrenden Formen des Hohlspiegels.

Wo nun aber ein Kunstwerk etwas Großes will, jedoch durch innere oder äußere Verhältnisse an der Ausführung gehindert wird, gibt es sich stets pathetisch. Darum ist das Groteske ein Ausdruck des Leidens, eines Leidens darüber, daß dem an das Tierische und seine Grenzen gefesselten Individuum nie Reife und Befreiung gelingen kann. Wer aber leidet, sehnt sich, auch wenn der Sehnsucht Erfüllung und Erlösung versagt ist, weil es kein Jenseits, kein Paradies, kein Nirwana, keine bessere Welt gibt. Nur eine Spannung dorthin ist da, eine Überspannung, die das uns begreifliche Organische zersprengt. Jene zerstörenden Elemente, die die organischen Formen zerbrechen, sind selbst Elemente des Organischen, aber sie treten so auf, daß sie den, in der Natur vorgebildeten organischen Zusammenhang, radikal vergewaltigen, sie brechen in einer Weise hervor, die jeder natürlichen Proportion Hohn spricht, sie erscheinen in einer Kräftigkeit, Stellung, Zahl, Umbildung, die zwar immer noch die organische Grundlage erkennen lassen, aber zugleich etwas völlig Neues aus ihr machen. Die Organe des Machtwillens, wie Hände, Füße, Gebiß, Augen und die Organe der Zeugungskraft, wie Brüste, Schenkel, Geschlechtsteile, bekommen eine Ausdruckskraft, die sich zur wilden Grausamkeit und orgiastischen Raserei steigern kann, es sind die Willenskräfte, die die lebendige Form tragen, die aber, wenn sie übermächtig werden und sich der Einordnung in die übergreifende organische Form entziehen, die Prinzipien des Zerstörerischen sind". [34])

Die Spannung und Dissonanz zwischen Schöpfung und Zerstörung, die aus ein und demselben Quell kommen, und deren Ende stets der Zerfall ist, bestimmt das Wesen des Grotesken. Das Schöpferische ist notwendig, sonst wäre das Groteske nur „Mangel und Fehler". und die Zerstörung muß mit ihm in Wesenseinheit wirken, sonst müßte man von „überragender Macht, von Genialität, von schöpferischer Kraft" oder ähnlichem sprechen. Thomas Mann definiert in den „Betrachtungen eines Unpolitischen": „Das Groteske ist das Überwahre, das überaus Wirkliche, nicht das Willkürliche, Falsche, Widerwirkliche und Absurde" und meint damit den tiefsten geistigen Gehalt. [35])

Durch die Zerstörung tritt zwar eine Scheinentspannung ein, die jedoch nur ein

neues Zerrbild ist, da sie zerstört, um der neuen Zeugung willen. Mag dieser Exzentriksprung, der ironisch, paradox oder ein Witz sein kann, auch manchmal komisch anmuten, zum Lachen reizen, im Innersten ist er bitter ernst und tief tragisch. Das Narrengelächter blutet nach innen, denn es ist das alte Mittel, die kleine Existenz gegen die Gewalt Pans zu behaupten, eine äffische Fratze gegen die Weltgrimasse. Das ist ein gebrochener Humor, der nur nach außen ein lustiges Gesicht zeigt. Der Volksmund nennt ihn bezeichnend „Galgenhumor". Dieses Lachen ist nicht befreiend und entspannend, sondern Explosion und Zerstörung. Satire und Karikatur sind in ihrem letzten Grunde komischheiter und positiv, denn sie schelten das Böse, das Dumme, den Mangel, den Fehler; aber sie glauben an die Möglichkeit der Verbesserung, denn nie werden die Fundamente des Seins getroffen. Die Satire würde nicht einmal die Sünde erfassen, die ist zu groß, zu gewaltig, zu elementar. Satire und Karikatur sind Ausdruck subjektiver Meinungen, das Groteske ist geboren aus der objektiven Tatsache der Sinnlosigkeit und Negativität des Daseins.[36])

Zum Wesen des Grotesken gehört also, daß es sich selbst negiert, sich selbst ad absurdum führt; mit dem Anspruch einzig zu sein tritt das Negative auf und trägt doch in sich die Idee vom Positiven. Das Groteske stellt die ungeheure weltbestimmende Urgewalt des Negativen dar, der nicht zu entrinnen ist, glaubt an sie — und kämpft doch in wütender Skepsis dagegen, negiert die Negation — nur um neu zu gebären. Ein ewiger Kreislauf.

Der Endpunkt der Grotesk-Negation wurzelt — und das ist noch sehr wesentlich — immer in der Reflexion, der Aktivität des Geistes; aus ihr entspringt das verzehrende Feuer, das dämonisch-satanische Moment dieser Kunst: das Konstruktive, das Spirituelle, das Abstrahierende. „Eritis sicut deus" ist das Gift der Schlange, der „zwîfel" ist die Kardinalsünde des Mittelalters, die Reflexion der Ironie ist der wesentliche, zersetzende Bestandteil der Kunst der Neuzeit seit der Romantik.[37])

„Klares Bewußtsein der ewigen Agilität des unendlich vollen Chaos" ist z. B. Friedrich Schlegels Definition der Ironie, die im Grotesken wuchert. Das bittere Wissen um die Nichtigkeit der Dinge wird umleuchtet von dämonischer Lust an Spiel und Schein dieser Nichtigkeit. Fr. Th. Vischer erkennt ihre auflösende Art, ihren selbsttäuschenden Schein, ihre Zerrissenheit und ihren Weltschmerz. Der Ironie ist es — wie dem Grotesken — „mit keiner Form und mit keinem Inhalt ernst, sie opfert jeden Zusammenhang einem Witz und hat auch an dem Witz keine Freude, sie erst ist der ungeheuere Widerspruch, im Genuß nicht zu genießen, im Schmerz nicht zu trauern, nichts zu sein, und doch statt sich zu erschießen, in dieser Nichtigkeit sich eitel zu weiden".

Der Dichter Frank Wedekind sagt kurz: „Das Leben ist eine Rutschbahn!"[38])

Die Untersuchung zeigte, daß es unmöglich ist, das Wesen des Grotesken in einem Wort zu fassen und überzeugend klar zu definieren. Immer wieder entwischt der

Begriff, vernebelt ſich und weiſt neue Eigenheiten und Weſensgehalte auf. Gerade dieſe komplizierte Zuſammenſetzung des Begriffinhaltes wird wohl ein Grund ſein, weshalb das Wort ſo gern als Stimmungsfaktor gebraucht wird. Man kann ſich häufig des Eindrucks nicht erwehren, daß grotesk nur ſchmückendes Beiwort iſt, das durch ſeine Aſſociationskraft bildweckend und plaſtiſierend wirken ſoll. Die ſtarke Wandlung der Bedeutung hängt ebenfalls damit zuſammen, denn begrifflich nicht klar beſtimmte, aber gefühlsmäßig nicht mißzuverſtehende Bedeutung muß ſich mit dem geiſtigen Wandel einer Zeit ändern. Dabei werden aber die Grundelemente nicht ausgeſchieden oder umgeſtaltet, ſondern nur gegeneinander verſchoben und einzelne ſtärker hervorgehoben und entwickelt.

Faſſen wir die erkannten Elemente des Weſens des Grotesken zuſammen:

*Die Steigerung* — die aber im äſthetiſchen Wert nicht nur eine Vergrößerung ſondern ebenſo gut eine Verminderung d. h. eine Steigerung ins Kleine ſein kann, ſtets aber einen Weſenszug, ein Charakteriſtikum treffen muß, — iſt das offenbarſte Element des Grotesken.

*Das Verlaſſen des Lebensgeſetzlichen* gibt den Grad der Steigung an. Dieſe muß ſoweit gehen, bis das Natürlich-Gegebene in ſeiner Geſetzmäßigkeit durchbrochen iſt, und ein neues phantaſtiſches Reich betreten wird, das nicht mehr von organiſchem Zwang ſondern anti-organiſcher Willkürlichkeit regiert wird. Nicht das Fehlen des organiſchen Zuſammenhangs ſondern ſein Vermeiden iſt weſentlich. Damit iſt auch geſagt, daß das Groteske alle runden, weichen Übergänge meidet, alle Geſchmeidigkeit, alle Elaſtizität, alles Biegſame ausſchaltet. Dafür liebt und gebraucht es die amorphe Maſſe oder das Harte, Scharfe, Kantige, Jähe, alles Konſtruktive, Gerüſthafte. Jede Rundung wird dann Winkel, jede Wellenlinie wird Zickzack.

Hier ſcheidet ſich das Groteske vom Barock, mit dem es ſonſt innigſte Verwandſchaft hat, denn im Barock iſt alles organiſch. Barockformen wachſen, gehen über in runde Linien, ſuchen den organiſchen Schwung, verhüllen Anſätze und Kontraſte, Spitzen und Brechungen und ſtarke Grade mit ſpielenden Schnörkeln.[39])

*Die innere Diſſonanz* oder die Wechſelbeziehung (Verbindung und Kontraſt) von Beſtandteilen mit anderen Wertvorzeichen als ſie ſonſt in der Natur miteinander verbunden ſind, iſt die eigentümlichſte Wirkung und Eigenſchaft des Grotesken, die im allgemeinen Sprachgebrauch ſehr häufig als weſentlichſter, oft ſogar als alleiniger Ausdruck des Grotesken empfunden wird. Die innere Antithetik führt jenen Eindruck des Gebrochenen herbei, der vom Grotesken ſtets erzeugt wird.

*Die Negativität* faßt alle Komponenten in der Wertbeſtimmung zuſammen. Das Groteske iſt Ausdrucksmöglichkeit einer peſſimiſtiſchen Lebens- und Weltanſchauung. Es wäre falſch, ſie nur als Kontraſt zum Schönen aufzufaſſen, denn in der Negativität liebt das Groteske ſtofflich wohl meiſt Häßliches, aber nicht zweckbeſtimmt, ſondern als

bis zur Monumentalität gesteigerten Ausdruck einer Erkenntnis, einer Überzeugung. Damit ist auch ihr Ruhen und Wirken in der Reflexion, die Bewußtheit des grotesken Gestaltens erkannt, die sich am Animalisch-Leiblichen, in dem ewigen Gegensatz von Sinn und Unsinn, Geist und Körper, Ideal und Wirklichkeit, Idee und Stoff entzündet und auswirkt.

## II.

# Stoff und Wirklichkeit.

Wedekind selbst hat das Stoffliche seiner Dramen stets als unwesentlich für das Werk bezeichnet. Es sei Nebensache. Geschehnisse und Handlung seien „in ihrer Abenteuerlichkeit durch die weiten Grenzen und die Bewegungsfreiheit bedingt — die er nötig hätte — um seinen Anschauungen Platz zu schaffen“.[1])

Trotzdem kann auf eine Betrachtung des Stofflichen nicht verzichtet werden. Denn jeder Überblick über die von einem Dichter gewählten Stoffe kann Einblick in die Persönlichkeit des Wählenden bieten. Eine Vorliebe für bestimmte Stoffe oder gar Einheitlichkeit des Stoffkreises wird zu Rückschlüssen berechtigen, die das Wesen des Dichters erhellen. Ebenso wie der Überblick über die in einem Zeitabschnitt von der Dichtung bevorzugten Stoffe Einsicht und Erkenntnis verschaffen wird in die Struktur der Geisteshaltung dieser Epoche.

Man pflegt zwar den Stoff eines Dramas von dessen Gehalt und Gestalt zu trennen. Aber doch ist engste Beziehung vorhanden. Stoff im eigentlichen Sinne ist nämlich immer nur Existenz außerhalb des Kunstwerks, ist immer Wirklichkeitstatsache, Zeitungsbericht, Unkunst. Sowie aber der Stoff in das Blickfeld des Dichters fällt und dort angenommen wird, beginnt schon die Gestaltung, die Leistung. Walzel ist in seinem grundlegenden Werk „Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters“[2]) dem Stoffproblem genauer nachgegangen und ist durchaus im Recht, wenn er sagt, daß der Stoff zunächst d. h. als Vorlage und Tatsache wenig bedeute, daß er aber sehr leicht und schnell mit Zügen der künstlerischen Gestaltung sich verknüpfe, die hinausreichen über das Gebiet des Bloß-Stofflichen. Denn nicht allein dort, wo der Dichter den Stoff erfindet oder entdeckt und verändert, sondern auch dann, wenn er ihn ganz oder teilweise unverändert übernimmt, ist der Stoff Träger des Gehaltlichen, also Gestalt. Denn zum mindesten wird immer die Stoffwahl ein künstlerischer Akt sein. Und weiter: „die Stoffwahl ist noch dann von Bedeutung, wenn im Glauben an das Wort: l'art pour l'art jeder Stoff für künstlerisch verwertbar und daher künstlerisch wertvoll gilt. Wer im strengsten Sinn des Worts oder auch nur, um nicht vor dem Trivialen zu fliehen, einen Stoff von geringerem ästhetischem Reiz aussucht, bezeugt durch diese Wahl

immer noch besondere Absichten, die mit dem Stoff verknüpft sind". Denn durch die Sichtung dringen nur Stoffelemente, die der Idee adaequat sind. Wahlloser Gegenstand kann der Stoff im Kunstwerk niemals sein. Die Frage ist nur: wird der Stoff in sich oder aus dem subjektiven Erlebnis begriffen, wird die sinnenhafte Erscheinung selber bejaht (Naturalismus) oder ihre subjektive Brechung (Expressionismus)?[8]) Damit ist aber für jeden Fall der Stoff als Ausdrucksmittel anerkannt und seine Bedeutung für Gestaltung und Idee.

Die vorliegende Arbeit soll kein reines Abziehverfahren anwenden, indem sie die Dichtungen Wedekinds mit Quellen und Vorlagen vergleicht, wirklichkeitsechte Bestandteile feststellt, Menschen und Vorgänge mit Tatsachen der realen Welt indentifiziert, Namen und biographische Aufschlüsse gibt, sie wird vielmehr Wesen und Bedeutung des Stoffs und sein Verhältnis zur Wirklichkeit überhaupt in Wedekinds Dichtung zu erkennen suchen, um dadurch zur Klärung der eigentümlichen aesthetischen Grotesk-Wirkung und der geistesgeschichtlichen Bedeutung dieses dichterischen Werks beizutragen. Es soll nicht das rein Äußerliche, das Phänomenhafte, die Epidermis Wedekindscher Dichtung betrachtet werden, denn dies würde der Wissenschaft nichts nützen, die Kunst aber in barbarischer Weise martern; den Kern eines künstlerischen Schaffens zu erkennen ist Ziel der Stoffuntersuchung.

Wenn sich Wedekind während seines ganzen Lebens in schärfster Weise gegen die Bewertung des Stoffs stellte, so muß in einer geistesgeschichtlichen Betrachtung vor allen Dingen berücksichtigt werden, daß er in einer Zeit um die erste Anerkennung und gegen das Mißverstehen seiner Werke kämpfte, in welcher der Stoff als Wesentlichstes der Dichtung galt. Der Naturalismus beherrschte das Schrifttum. Ihm stand Wedekind von Anfang und durch sein ganzes Schaffen extrem-polar und doch zu innerst verbunden gegenüber. Schon in seiner ersten dramatischen Dichtung, der Komödie „Kinder und Narren", später „Die junge Welt" betitelt, wird der Hauptvertreter der „Neuen Kunst", Gerhart Hauptmann, in der Figur des Dichterlings Meier unerbitterlich karikiert. Der Naturalist „schreibt auf", er schreibt alles, was geschieht, in sein Notizbuch, um es später als „Dichtung" wiederzugeben. Selbst sein persönlichstes Eheleben wird registriert, bis diese Manie zum Zwist führt und seine Frau ihren Pensionsfreundinnen verzweifelt klagt:

**Alma** . . . . wenn er mir einen Kuß gab, hatte er immer das Notizbuch in der einen Hand, und mit der andern Hand schrieb er hinein, was ich für ein Gesicht dazu machte. Ich war eifersüchtig auf das Notizbuch, ich dachte, er küßt Dich nur Deiner Gesichter wegen (unter Tränen) und — und — —

**Anna:** Nun?

**Alma:** (heulend): Ich machte überhaupt kein Gesicht mehr dabei. — Darauf

warf mir Meier vor, mein Benehmen sei unnatürlich, es sei gekünstelt, und ich hätte keine Spur von Ursprünglichkeit. Das machte mich so unglücklich, daß gerade ich keine Ursprünglichkeit haben sollte, daß ich Meier kniefällig, laut heulend beschwor, er möchte sich doch nur von meiner Ursprünglichkeit überzeugen. Statt aller Antwort — oh, ich werde diesen Tag in meinem ganzen Leben nicht vergessen . . .

**Erna:** (sie streichelnd): Sprich Dich doch aus, liebe Alma. Dazu sind wir ja hier zusammengekommen, damit Du Dich aussprechen kannst.

**Alma:** Statt aller Antwort zog Meier sein Notizbuch aus der Tasche und schrieb auf, was ich für Gesichter dabei machte . . . Wenn ich fragte: Wie hast Du geschlafen? dann schrieb er es in sein Notizbuch. Wenn ich erzählte, es sei ein Kind überfahren worden, dann schrieb er es in sein Notizbuch. Wenn ich ihn beschwor, er möchte doch das gottverdammte Aufschreiben lassen, dann schrieb er es in sein Notizbuch. Schließlich dachte ich: wenn nur eins von uns beiden nicht mehr in dieser Welt wäre, ich oder — sein Notizbuch . . .

**Oskar:** Und Meier schrieb es in sein Notizbuch . . .

**Meier:** Ich habe Alma nicht den geringsten Vorwurf zu machen. Aber wenn ich meine naturalistischen Studien an Alma machte, dann wurde Alma unnatürlich. Wenn ich meine naturalistischen Studien an einem andern Objekt machte, dann wurde sie eifersüchtig. So blieb mir denn nichts weiter mehr übrig, als meine naturalistischen Studien an mir selber zu machen. Und das hat mir den Rest gegeben![5]) — —

Ebenso ist der Bericht über die Herstellung, Uraufführung und Folgen eines naturalistischen Dramas dieses selben Meiers schärfste höhnische Absage an solche Kunst:

**Karl:** Die Tage werden mir unvergeßlich sein. Ich sitze von früh bis spät allein in meiner Mansarde über meinen Zeitungsartikeln, um mir abends meinen einsamen Tee mit einem Stück Wurst illustrieren zu können. Der Abend kommt, die Wurst kommt, dann kommt Meier von einem opulenten Diner, streckt sich auf den Diwan, gähnt, bewitzelt meinen ärmlichen Luxus, und angesichts seiner Glückseligkeit geht mir das Herz auf. Meier lacht sich derweil ins Fäustchen und denkt: Das gibt eine prachtvolle Bühnenfigur!

**Anna:** Wenn sich der Realismus überlebt hat, werden seine Vertreter ihr Brot als Geheimpolizisten finden.

**Karl:** Wenn sich der Realist noch wenigstens an die Realität gehalten hätte, aber die war ihm natürlich nicht realistisch genug! Da mußte ein Vater her, den kein Mensch mit der Feuerzange anfassen würde, eine Mutter die kein Mensch mit der Feuerzange anfassen würde und meine geschiedene

Frau — sie war ein Kind ihres Standes, und ich habe sie jedenfalls auch viel zu pedantisch behandelt. Aber das Geschöpf, das Meier aus ihr gemacht hatte — der Himmel behüte einen! Und alle diese Schauergestalten, diese Mißgeburten sehe ich mit meinen Worten, mit meinem Seelenschmerz, mit meinen Erlebnissen und Empfindungen aufgeputzt. (Nach einer Pause): Und nun kommt das Satyrspiel! . . . . das Stück wird aufgeführt. Ich sehe mich vom ersten Heldendarsteller gespielt. Eine fürchterliche Sensation aber — damit war es auch aus. Es hatte nicht gefallen. Und nun denke Dir, nun kommt Meier zu mir und macht mich für seinen Mißerfolg verantwortlich. Er sagt, er habe sich genau an meine Mitteilungen gehalten; entweder müsse ich ihm was vorgelogen haben, oder ich sei ein verschrobener Mensch, der sein Leben nicht realistisch richtig zu leben verstände . . . ."

Karl, der fluchtartig seine Koffer packte und mit einer Expedition nach Afrika reiste, findet den Dichter bei seiner Rückkehr „in einem deplorablen Zustande. Sein Bruder versichert: es vergehen Tage, ohne daß er den Mund auftut. Er sitzt oft von früh bis spät mit untergeschlagenen Beinen wie ein Orang-Utan auf seinem Bett und glotzt die Wände an. Seine letzte Hoffnung ist eine Nervenheilanstalt." [6])

Den Widersinn des sogenannten „konsequenten Naturalismus", der damals gefördert wurde, führt Wedekind in demselben Jahr 1889 ad absurdum, in dem Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang" dem Naturalismus in Deutschland die Bühnen eroberte. Die Verfälschung und Entgeistigung [7]) durch Kleinmalerei und objektive Elendschilderung, die der Naturalismus mit Kunst und Leben trieb, die „Windigkeit" und „Plattheit" dieser „ebenso anspruchsvollen wie geistesarmen Philisterkunst" empörte Wedekind. „Das ist der Fluch, der auf unserer jungen Literatur lastet, daß wir viel zu literarisch sind. Wir kennen keine andern Fragen und Probleme als solche, die unter Schriftstellern und Gelehrten auftauchen. Unser Gesichtskreis reicht über die Grenzen unserer Zunftinteressen nicht hinaus. Um wieder auf die Fährte einer großen, gewaltigen Kunst zu gelangen, müßten wir uns möglichst viel unter Menschen bewegen, die nie in ihrem Leben ein Buch gelesen haben, denen die einfachsten animalischen Instikte bei ihren Handlungen maßgebend sind." [8]) Der Verderb der Literatur ist die „Literatur." Die Verstümmelung alles dessen, was dem Leben ursprünglich eingeboren ist, die Verunklärung und Fälschung des ewigen Untergrunds alles Daseins war im Naturalismus — nach Wedekinds Meinung — durch die unfruchtbare, moralische Einstellung und ethische Orientierung bedingt, die das ethische Problem mit dem Problem des Lebens überhaupt zusammenwarf. Eine Problematik von elementarer Kraft und Größe kannte und wollte der Naturalismus nicht; eine Seelentiefe, ein Erkennen lebentreibender Kräfte, suchte man nirgends — man begnügte sich mit der

wissenschaftlichen Genauigkeit psychologischer Untersuchungsberichte und einem Spiel mit toten Begriffen von Schuld und Sühne, Freiheit und Verantwortung usw. Die Welt der sozialen Probleme, der Ehezwiste und Familienstreitereien, der Wirkung der Vererbung und des Alkohols war für Wedekind zu uninteressant, zu oberflächlich, zu unwesentlich.[9]) Erbittert kritisiert und protestiert er: „Seit 20 Jahren bringt die dramatische Literatur nichts als halbe Menschen zustande; Männer, die keine Kinder machen, Weiber, die keine gebären können. Das nennt man „Modernes Problem".[10]) „Wenn ich bedenke, mit welch traurigen Jammergestalten, sich mein Jugendfreund (d. i. Gerhart Hauptmann. d.V.) die Ehre erkämpft hat, der größte Dichter zu sein, dann wird es mir schwer, ihn um seinen Lorbeer zu beneiden. Seine Helden begehen Selbstmord, weil sie im Verlauf von fünf Akten nicht bis drei zählen können, und dafür begeistert sich ein in Gummiwäsche und Jägerhemden gekleidetes, von Schmutz starrendes Publikum von Klavierlehrerinnen, das an Häßlichkeit jeden Kehrichthaufen überbietet, der sich an den Hinterpforten eines Palastes aufstaut." [11]) Oder er spottet im Prolog zum „Erdgeist" über die Lächerlichkeit der „Helden" in naturalistischen Dramen mit deutlichstem Bezug auf Gerhart Hauptmann in den Versen:

Was seht ihr in den Lust- und Trauerspielen?! —
Haustiere, die so wohlgesittet fühlen,
An blasser Pflanzenkost ihr Mütchen kühlen,
Und schwelgen in behaglichem Geplärr,
Wie jene andern — unten im Parterre.
Der eine Held kann keinen Schnaps vertragen,
Der andere zweifelt, ob er richtig liebt,
Den dritten hört ihr an der Welt verzagen,
Fünf Akte lang hört ihr ihn sich beklagen,
Und niemand, der den Gnadenstoß ihm gibt. —[12])

Die Welt der kleinbürgerlichen Verkrüppelung, das Tote, Begriffliche, Literarische dieses sogenannten „modernen Problems, wodurch das naturalistische Dichtwerk zu einer „pedantischen Gouvernante" gemacht wurde", die „Herrschaft des spießbürgerlich engherzigen, deutschen Naturalismus, der dem Publikum eine Geduld eingebläut hat, die von keinem Hosenträger an Unzerreißbarkeit mehr übertroffen wird" [13]) — all dies kann Wedekind nur von Grund aus ablehnen. Denn hier wird der Mensch weder vom Geist, noch vom gestaltenden Willen, noch von seinem Trieb regiert, sondern vom brutalen Mechanismus der Außenwelt, von der Schwerkraft der Dinge.

Hauptmann bekennt ja selbst, daß ihn nicht Konflikte, sondern Situationen reizen. Dadurch wird aber keineswegs der Kampf der Menschen miteinander oder mit einer außermenschlichen Kraft Mittelpunkt des Dramas als Ausdruck und Träger sich bewegender kosmischer Kräfte, sondern passivisch erdulden Menschen die Macht des

Milieus, der Konstellation, des Augenblicks. Auch gegen diese undramatische Langweilerei wendet sich Wedekind. Denn ihr Grund liegt hauptsächlich in der Verselbständigung des Stoffs. Indem man diesem Eigenwert gab, breitete er sich immer weiter aus, so daß im Drama von normaler Länge eine Handlung gar nicht mehr hätte Raum finden können. Sie wäre in der endlosen Fülle und Häufung von Kleinigkeiten, in der „Filigrantechnik des Sekundenstils" [14]) erstickt. Die Geschehnisse verlieren die ihnen einwohnende Aktivität und werden zu sterilen Tatsachen und Feststellungen erdrosselt. Die Außenseite, das Stoffliche beherrschte alles. Auf diese Weise vermittelte der Naturalismus zunächst wenigstens — nur Kenntnis, nicht Erkenntnis, gab nicht aus der dramatischen Spannung bewegten Fortlauf, sondern Zustandsschilderung. Hermann Bahr hat schon 1891 in seiner „Überwindung des Naturalismus" ausgerufen: „Je dichter der Naturalismus der deutschen Dramatiker sich der Erfüllung seines eigenen Prinzips nähert, desto weiter entfernt er sich von der Möglichkeit künstlerischer Wirkung. Je mehr er unpersönliche Wirkung wird, entgeisteter Stoff, desto mehr verliert er die letzte Gewalt über unser Gemüt. Er wirkt dann genau ebenso wie die Dinge selbst, die immer erst unserer Umarbeit brauchen, um für die Empfindung zubereitet und angerichtet zu werden." [15])

Trotz alledem ist Wedekind ohne den Naturalismus undenkbar.

Wenn er auch nicht aus der Übereinstimmung sondern im direkten Widerspruch zu dieser Kunstbewegung gewachsen ist, so hat er sich eben an diesem Gegensatz geformt und vertieft. Aus der Negation der naturalistischen Überwertung des Stoffs ist Wedekinds outrierte Feindschaft gegen die Wertung des Stoffs überhaupt zu verstehen.

Aber gerade im Stofflichen bestehen direkte Beziehungen der beiden Richtungen, ja vielleicht sogar eine Abhängigkeit Wedekinds.

Der Naturalismus hatte die „Wahrheit" gefordert. „Die Welt wie sie ist" wird aufs genaueste beobachtet, die Vorgänge werden mit wissenschaftlicher Exaktheit fixiert und mit unbedingter, objektivster Vollständigkeit wiedergegeben. Wie die Wirklichkeit des Dinglichen, so wird auch das Psychische zum Objekt feinspürender Analyse; wie das Milieu wird auch die Innenwelt des Menschen dargestellt. „Seelische Zerfaserung", „geistige Sezierung", „Schilderungen nervöser Sensationen", „paralytische Zustände" usw. waren jetzt wichtigste Aufgaben und Ziele der Kunst. Wenn auch in diesem engmaschigen Netz der Tatsachenschilderung das wirkliche Leben, das Erleben, erstickte, wenn man nicht durchsah auf den Urgrund der Innenwelt, die ausschließlich von der Umwelt bestimmt schien, so wählten die Naturalisten doch vornehmlich Stoffe, in denen von vornherein irgendwelche Kräfte sich auffällig zeigten, d. h. sie umgingen den Normalfall, suchten Stoff und Milieu dort, wo wenigstens augenblicklich Mißverhältnis d. h. die Situation so katastrophenartig war, daß ein äußerer Reiz genügte, die Explosion auszulösen, und dadurch dann die verhüllende Schicht der Wirklichkeit aufgerissen klaffte. [16]) Um der Wahrheit willen griff deshalb der Naturalismus mit Vorliebe (daneben natürlich

auch aus sozialer Tendenz, denn die soziale Struktur als Elementarereignis war Antrieb und Erlebnis des Naturalismus) zum Elendsmilieu und zur Schilderung menschlicher Schwächen, zum Zertretenen und Abseitigen. Die negative Seite des Lebens wurde offiziell in den Stoffkreis der Kunst einbezogen.

Will man Wedekinds Stellung zum Stoff richtig erkennen, so ist seiner Ablehnung des Naturalismus in diesem Punkte eine weitgehende Ähnlichkeit gegenüber zu stellen. Der Naturalismus hat ihm Vorarbeit geleistet, Bresche geschlagen, indem er der Dichtung — wie Fontane sagt — eigentliches Neuland eroberte.[17]) Ein Gebiet wurde in die Helle schonungsloser Betrachtung gestellt, das bisher nicht kunstwürdig gewesen war. Die Tiefen des sozialen Lebens, die Stätten des Lasters, der Verkommenheit, der Verelendung wurden grell und kraß ins Licht gezerrt. Der Dichter ging zu denen „die im Schatten leben", in der Dumpfheit des Triebs, an der Grenze des Menschen zum Tier. Jetzt erst „erfuhren satte Philister, daß Vagabund und Dirne schließlich auch noch empfindende Menschen sein können, daß manche Frauen auch noch nach etwas Anderem verlangen als nach Kind, Küche und Strickstrumpf, und daß es überhaupt noch andere brennende Fragen gibt als jene, die gemeinhin beim Stammtisch oder Kaffeeklatsch besprochen zu werden pflegen."[18]) Wohl blieb es bei oberflächenhafter, im höchsten Fall sentimentalischer, stets aber unerschrocken kühner Abschilderung; allein durch die Hinwendung zur Totalität der Wirklichkeit, durch die Sicht aller Seiten des äußeren Lebens, durch die Sanktionierung des Stofflichen in seiner ganzen Ausdehnung wurde dem Dichter ein neues Blickfeld eröffnet und dadurch das Gestaltungsmittel des Stoffs unerhört erweitert und befreit von konventionellen Bindungen. Außerdem löste sich auch die Sprache von ihrer beengenden Gehobenheit, von ihrem Stelzengang, in dem sie gespreizt einhergeschritten war. Das geschmäcklerische Maß und die moralisierende Bevormundung wurden zerrissen, die Weite und Tiefe des Menschen, wenn auch nur im endlosen Aneinander kleinster Oberflächenausschnitte analysiert und bloßgelegt. Ohne Hemmung strömte jetzt Gutes und Böses, Schönes und Häßliches, Dumpfes und Gewalttätiges und Grausames, Dämonisches und Bestialisches in die Dichtung. Eine neue Art von Monumentalität, das Negativ-Erhabene, ersteht. Zola, der Vater des Naturalismus und sein erster Vollender, hat in seiner „Nana" die blutvolle Diesseitsexistenz in radikalstem Naturalismus dargestellt und zugleich das Naturgesetz der Fortpflanzung, den Instinkt selbst. Fleisch und Begriff, Welt und Abstraktion in dichterischer Einheit.

Der Naturalismus hatte das Pförtchen von der Erscheinung zum Wesentlichen immer offen gelassen. Zola will z. B. das Kunstwerk als „ein Stück der Schöpfung gesehen durch ein Temperament" also: Verlagerung des Schwerpunktes ins Subjektive und dadurch eine gewisse Intensivierung ins Wesenhafte. Oder Taine, der doch einen Übernaturalismus fordert, wenn er dem Kunstwerk als Ziel setzt: einen wesentlichen Charakter noch deutlicher, klarer und vollständiger zu zeigen als es die wirklichen

Dinge tun. Der Durchbruch ins Irrationale, Nicht-dinglich-Erfaßbare stand im Naturalismus im Geheimen und versteckt stets offen. Tatsächlich riß diese neue Kunstrichtung Breschen zu neuem Erleben auf, ließ Beziehungen schwingen zu tieferliegenden Sphären, zu den elementaren Kräften, die das Leben treiben. Die Welt des Primären, Triebhaften, die Verbindung zum dumpfen Abgrund, zum Chaos sprang hinter und zwischen den Tatsachen blitzartig auf.

Es erscheint nicht unwesentlich, solche Betrachtungen anzustellen, denn auch Wedekind ist in dieser selben Zeit tief verwurzelt, die sich den Naturalismus als wesentlichen künstlerischen Ausdruck geschaffen hat. „Auch er wird getragen von der Welle, die Umwälzung brachte und Revolution in psychischen und physischen Fragen. Die Kulturwirren erschüttern und zwingen ihn zu Stellung und Kampf. Man fühlt auch aus dem Werke Wedekinds, daß die Naturwissenschaften einen materialistischen Zug in die Zeit gebracht haben, daß das Reale, Körperliche, Diesseitige höher bewertet wird, daß Konflikte entstanden sind mit dem Dogma der Gesellschaftsmoral, daß die Sittlichkeitsbegriffe revidiert, neu geprägt und als Weltanschauung tapfer bekannt werden. [19]) Allerdings muß auch hier wieder besonders betont werden, daß Wedekind sofort gegen die „Revolution in der Literatur" revolutionierte, daß er sich sofort in Gegensatz zur Zeit stellte, nachdem er sie in ihren Neuerungen aufgenommen hatte. Aber dieser Gegensatz ist nur Vertiefung und Konzentrierung. Wie stark die stofflichen Ähnlichkeiten mit dem Naturalismus waren, und worin Wedekind sich in seinem Wesen von diesem unterscheidet, zeigt am offenbarsten der mißverstandene Wedekind; denn dieses Mißverstehen lag zum großen Teil eben darin begründet, daß ein Publikum, das sich auf die Stoffe des Naturalismus eingestellt hatte, von Wedekind ganz ähnliche Vorgänge und Umwelten vorgestellt bekam. Man empfand dieselbe Kraßheit, sah dieselben Menschen: Dirnen, Verbrecher, gewöhnliche und ausgestoßene Menschen, lebte genau so unter dem Druck tierischen Triebs. Und man tadelt Wedekind; denn was er darstellte, war in der Wirklichkeit unmöglich, das war nicht wahr, nicht echt, das war einseitig betonte Sexualität, Übertreibung des Geschlechtlichen. So ist das Leben nicht. Was der Naturalismus an neuen Stoffkreisen eröffnet hatte, sah man hier in brutalster Verdichtung zusammengestellt; was um der Wahrheit willen in die Kunst Einlaß und dort Daseinsrecht gewonnen hatte, um die Schönfärberei zur Echtheit zu ergänzen — das alles erschien jetzt (vom Stofflichen aus gesehen) als Alleiniges, als Wesentliches. Jeder Ausgleich fehlte. Hatte der Naturalismus dem Körperlichen und dem Häßlichen mit besonderer Neigung sich zugewandt — und er war dabei nicht selten in die Lust an der Schweinerei, in die Pornographie, in die Unkunst abgerutscht — so zeigt Wedekind überhaupt nur noch das nackte Fleisch, la bête humaine. Er verfälschte die Wahrheit der Wirklichkeit rücksichtslos, gab nicht objektive Totalität sondern subjektivste Einseitigkeit, also Übersteigerung der naturalistischen Wahrheitsforderung ausschließlich nach der

Tiefendimension. Der Grund für solche fälschende Radikalisierung konnte vom naturalistischen Beurteiler nur in einem Willen zu erotischer Reizung, zu knalligen Effekten gesehen werden.

Bei Wedekind mußte eine Wertung, die den Stoff ergriff, zu falschen Resultaten kommen; Stoffwahl, Milieu, Handlung losgelöst von der Idee mußten Mißverständnisse und Fehlwertungen hervorrufen. Auf diese Weise konnte der Künstler in seinem Wesen niemals ergründet werden.

Im Gegensatz zu naturalistischer Abschilderung geht Wedekinds dichterisches Schaffen von der Idee aus. Er will nicht den ganzen Menschen zeigen, wie er lebt, sondern die wesentlichste Kraft, die im Menschen wirkt. „Die sexuelle Psychopathie, ich hab sie längst überwunden", heißt es in einem „Krafft-Ebing" überschriebenen Gedicht. Sein Schaffen steht nicht im Dienst einer Wiedergabe der Erscheinungswelt in all ihrer Individualität und Mannigfaltigkeit, sondern im Dienst der künstlerischen Gestaltung einer Idee. „Hauptmann dichtete die Natur; Wedekind dichtet in der Richtung auf die Natur . . . Wedekinds Natur ist eine Idee. Hauptmanns Naturalismus ist Ausdruck eines Weltgefühls. Hauptmanns Menschen leben. Wedekinds Menschen setzen sich für Vitalität ein".[20]) Wedekinds Naturalistik ist Schein, Unwirkliches, das Groteske. Seine Dichtung geht nicht auf Wahrheit des äußeren Lebens, sondern will Lebenswahrheit sein. Die Wirklichkeit ist aufgehoben in ihrem tatsächlichen Zusammenhang und dafür eine neue Realität geschaffen, die intensivster Ausdruck seiner Idee-Welt ist. Der Stoff ist nicht mehr biographisches, historisches Geschehnis — das historische Schauspiel „Bismarck" fällt vollkommen aus dem Gesamtwerk heraus — nicht mehr Tatsache und Feststellung, sondern Produkt schöpferischer Gestaltung. Wenn bisher im Naturalismus möglichst sämtliche Züge und Einzelheiten mit allen Zufälligkeiten zu einem individualisierten Gesamtbild gearbeit wurden, so stellt Wedekind stets nur das Typische dar unter Zurücklassung aller Besonderheiten des Individuellen. Selbstverständlich leidet darunter „die lebensvolle Wahrheit", wie sie der Naturalismus verlangt hatte. Dafür wird die große Linie erstrebt. An Stelle des Ausschnitts aus der Wirklichkeit tritt die Dynamis, die „Wirklichkeit der Kräfte", die Urgewalt des Triebs, die Energie des Instinkts. Der künstlerische Wille geht auf das „Bleibende im Hinabsteigen zu dem Trieb, der wenigstens insofern Ewigkeit hatte als er immer wiederkehrte, im Wechsel der Erscheinungen sich selber gleichblieb".[21]) Also eine einseitige Intensivierung und Konzentrierung des Naturalismus dadurch, daß bis in die letzt erreichbare Tiefe des Lebens, den chaotischen Urgrund des Seins gedrungen wird. Das von außen her, von Milieu und Augenblick bedingte Menschentum des Naturalismus macht dem ganz elementaren, naturhaften, nur durch sich selbst bedingten Menschen Platz. Steigerung durch Vertiefung. Es werden jedoch keine phantastischen oder märchenhaften Stoffe geformt sondern krasseste Realistik.[22]) Wedekind erweitert das Leben nicht additiv um verstärkter Reiz-

Dinge tun. Der Durchbruch ins Irrationale, Nicht-dinglich-Erfaßbare stand im Naturalismus im Geheimen und versteckt stets offen. Tatsächlich riß diese neue Kunstrichtung Breschen zu neuem Erleben auf, ließ Beziehungen schwingen zu tieferliegenden Sphären, zu den elementaren Kräften, die das Leben treiben. Die Welt des Primären, Triebhaften, die Verbindung zum dumpfen Abgrund, zum Chaos sprang hinter und zwischen den Tatsachen blitzartig auf.

Es erscheint nicht unwesentlich, solche Betrachtungen anzustellen, denn auch Wedekind ist in dieser selben Zeit tief verwurzelt, die sich den Naturalismus als wesentlichen künstlerischen Ausdruck geschaffen hat. „Auch er wird getragen von der Welle, die Umwälzung brachte und Revolution in psychischen und physischen Fragen. Die Kulturwirren erschüttern und zwingen ihn zu Stellung und Kampf. Man fühlt auch aus dem Werke Wedekinds, daß die Naturwissenschaften einen materialistischen Zug in die Zeit gebracht haben, daß das Reale, Körperliche, Diesseitige höher bewertet wird, daß Konflikte entstanden sind mit dem Dogma der Gesellschaftsmoral, daß die Sittlichkeitsbegriffe revidiert, neu geprägt und als Weltanschauung tapfer bekannt werden.[19]) Allerdings muß auch hier wieder besonders betont werden, daß Wedekind sofort gegen die „Revolution in der Literatur" revolutionierte, daß er sich sofort in Gegensatz zur Zeit stellte, nachdem er sie in ihren Neuerungen aufgenommen hatte. Aber dieser Gegensatz ist nur Vertiefung und Konzentrierung. Wie stark die stofflichen Ähnlichkeiten mit dem Naturalismus waren, und worin Wedekind sich in seinem Wesen von diesem unterscheidet, zeigt am offenbarsten der mißverstandene Wedekind; denn dieses Mißverstehen lag zum großen Teil eben darin begründet, daß ein Publikum, das sich auf die Stoffe des Naturalismus eingestellt hatte, von Wedekind ganz ähnliche Vorgänge und Umwelten vorgestellt bekam. Man empfand dieselbe Kraßheit, sah dieselben Menschen: Dirnen, Verbrecher, gewöhnliche und ausgestoßene Menschen, lebte genau so unter dem Druck tierischen Triebs. Und man tadelt Wedekind; denn was er darstellte, war in der Wirklichkeit unmöglich, das war nicht wahr, nicht echt, das war einseitig betonte Sexualität, Übertreibung des Geschlechtlichen. So ist das Leben nicht. Was der Naturalismus an neuen Stoffkreisen eröffnet hatte, sah man hier in brutalster Verdichtung zusammengestellt; was um der Wahrheit willen in die Kunst Einlaß und dort Daseinsrecht gewonnen hatte, um die Schönfärberei zur Echtheit zu ergänzen — das alles erschien jetzt (vom Stofflichen aus gesehen) als Alleiniges, als Wesentliches. Jeder Ausgleich fehlte. Hatte der Naturalismus dem Körperlichen und dem Häßlichen mit besonderer Neigung sich zugewandt — und er war dabei nicht selten in die Lust an der Schweinerei, in die Pornographie, in die Unkunst abgerutscht — so zeigt Wedekind überhaupt nur noch das nackte Fleisch, la bête humaine. Er verfälschte die W der Wirklichkeit rücksichtslos, gab nicht objektive Totalität sondern subjektivste keit, also Übersteigerung der naturalistischen Wahrheitsforderung ausschließ

Tiefendimension. Der Grund für solche fälschende Radikalisierung konnte vom naturalistischen Beurteiler nur in einem Willen zu erotischer Reizung, zu knalligen Effekten gesehen werden.

Bei Wedekind mußte eine Wertung, die den Stoff ergriff, zu falschen Resultaten kommen; Stoffwahl, Milieu, Handlung losgelöst von der Idee mußten Mißverständnisse und Fehlwertungen hervorrufen. Auf diese Weise konnte der Künstler in seinem Wesen niemals ergründet werden.

Im Gegensatz zu naturalistischer Abschilderung geht Wedekinds dichterisches Schaffen von der Idee aus. Er will nicht den ganzen Menschen zeigen, wie er lebt, sondern die wesentlichste Kraft, die im Menschen wirkt. „Die sexuelle Psychopathie, ich hab sie längst überwunden", heißt es in einem „Krafft-Ebing" überschriebenen Gedicht. Sein Schaffen steht nicht im Dienst einer Wiedergabe der Erscheinungswelt in all ihrer Individualität und Mannigfaltigkeit, sondern im Dienst der künstlerischen Gestaltung einer Idee. „Hauptmann dichtete die Natur; Wedekind dichtet in der Richtung auf die Natur . . . Wedekinds Natur ist eine Idee. Hauptmanns Naturalismus ist Ausdruck eines Weltgefühls. Hauptmanns Menschen leben. Wedekinds Menschen setzen sich für Vitalität ein".[20]) Wedekinds Naturalistik ist Schein, Unwirkliches, das Groteske. Seine Dichtung geht nicht auf Wahrheit des äußeren Lebens, sondern will Lebenswahrheit sein. Die Wirklichkeit ist aufgehoben in ihrem tatsächlichen Zusammenhang und dafür eine neue Realität geschaffen, die intensivster Ausdruck seiner Idee-Welt ist. Der Stoff ist nicht mehr biographisches, historisches Geschehnis — das historische Schauspiel „Bismarck" fällt vollkommen aus dem Gesamtwerk heraus — nicht mehr Tatsache und Feststellung, sondern Produkt schöpferischer Gestaltung. Wenn bisher im Naturalismus möglichst sämtliche Züge und Einzelheiten mit allen Zufälligkeiten zu einem individualisierten Gesamtbild gearbeit wurden, so stellt Wedekind stets nur das Typische dar unter Zurücklassung aller Besonderheiten des Individuellen. Selbstverständlich leidet darunter „die lebensvolle Wahrheit", wie sie der Naturalismus verlangt hatte. Dafür wird die große Linie erstrebt. An Stelle des Ausschnitts aus der Wirklichkeit tritt die Dynamis, die „Wirklichkeit der Kräfte", die Urgewalt des Triebs, die Energie des Instinkts. Der künstlerische Wille geht auf das „Bleibende im Hinabsteigen zu dem Trieb, der wenigstens insofern Ewigkeit hatte als er immer wiederkehrte, im Wechsel der Erscheinungen sich selber gleichblieb".[21]) Also eine einseitige Intensivierung und Konzentrierung des Naturalismus dadurch, daß bis in die letzt erreichbare Tiefe des Lebens, den [illegible] Urgrund des Seins gedrungen wird. Das von außen her, von Milieu und [illegible]edingte Menschentum des Naturalismus macht dem ganz elementaren, [illegible] sich selbst bedingten Menschen Platz. Steigerung durch Vertiefung. [illegible] fastischen oder märchenhaften Stoffe geformt sondern [illegible] weitert das Leben nicht additiv um verstärkter Reiz-



tur
Name

wirkung der stofflichen Einzelheit willen, sondern vermindert, verengt, verdichtet, radikalisiert aufs Wesentliche; keine idealisierte höhere Welt ersteht, die synthetisch addiert und kombiniert ist, bis sich unter Umständen Typisches kristallisiert, Wedekind eliminiert, scheidet aus, beseitigt alles nicht Zugehörige, konzentriert, abstrahiert so lange, bis in dieser radikalen Steigerung das Wesentliche bloßgestellt ist.

Wedekinds Stoffgebiet ist durch diese Radikalisierung — im wörtlichsten Sinn des Vordringens „bis an die Wurzel" — nur noch Substanz um den Nerv der Wirklichkeit. Die künstlerische Berechtigung des Stoffs liegt nicht mehr in seiner Eigenexistenz und Eigenwertigkeit, sondern in seiner Funktion als Träger der Idee, als Ausdruck eines Grunderlebnisses. Was Wedekind sucht, ist die Darstellung des „wilden, schönen Tiers" im Menschen, die sichtbare Gestaltung des animalischen Triebs. Nur zwei Abwandlungen dieses Vorwurfs finden sich im Werk des Dichters: sie sind aber verbunden in der Idee des kreatürlichen Lebenstriebs: das Geschlecht und die Macht (Macht im engsten Sinn der Behauptung und des Vorrangs im Daseinskampf), als Figuren des Dramas: die Dirne und der Hochstapler.

Sieht man von diesem Standpunkt Wedekinds Stoffe — und er hat ihn selbst immer und immer wieder erbittert und laut verkündet — so verlieren sie alles absichtlich Gemeine, Frivole, Lüsterne, Laszive, Zweideutige. Sie sind nur Mittel, ein und dieselbe Idee zu verkünden in den Steigerungen: Beschränkung und Wiederholung. Wedekind selbt sagt: „Ich nützte die schimpflichen Lebenslagen nur dazu aus, um die ewigen Gesetze klarzulegen, die sich in ihnen offenbaren". [23])

Gleichzeitig erscheint das Stoffliche als einseitige, maßlose, ins Phantastische reichende Verzerrung der Wirklichkeit: innerhalb des einen Stoffgebiets wird das Material in toller Fülle gehäuft. Zwar wird alles, was der Gestaltung der Idee dient, aus der Wirklichkeit genommen oder richtiger: in sie projiziert, aber der Stoff hat kein organisches Leben mehr. Denn jedes Geschehnis wird immer wieder gebrochen, in rasendem, phantastischem Tempo gesteigert zu fieberndem Sturm, oder gestaut zu erdrückendem Alp. Das sind nicht mehr naturalistische Wirklichkeitsausschnitte, sondern Visionen ins Dämonische. Ganz gleichgültig was man aus dem Werk Wedekinds herausgreift:

„Frühlingserwachen" ist vielleicht noch am ehesten wirklichkeitsnah; der Dichter erklärt selbst, daß fast alle Szenen einem wirklichen Vorgang entsprechen. [24]) Was geschieht in dieser Kindertragödie? Ein Knabe erliegt Schulnöten und Pubertätsspannungen — erschießt sich. Ein Mädchen wird vom Freunde, vom Schuljungen zum Weib gemacht, stirbt unter den Händen einer unzweideutigen „Mutter Schmidtin", weil sie ein Kind kriegen soll, obwohl sie nicht weiß warum. Derselbe Junge wird wegen eines Traktats „Der Beischlaf", das in der Klasse zirkuliert, von der Schule gejagt, in die Korrektionsanstalt gesteckt, entflieht aber. Noch einer stillt sein erotisches Verlangen im Anblick von Reproduktionen nackter Frauengestalten. Mädchen betteln in

quälender Geschlechtsnot um körperliche Züchtigung, tuscheln ihre Kenntnisse vom Kinderkriegen, fragen ihre Mütter nach dem Geheimnis vom Storch und des Wochenbetts. Der pubertätsschwangeren Jugend mit ihrem explosiblen Frühlingserwachen des Leibs, dem aufbäumenden, siedehitzigen und doch urtümlich reinen Trieb steht die andere Partei in kaum differenzierter Masse gegenüber: die Alten, eisig kalt, spitzig, vertrocknet, muckerig, skuril. In der unheimlich verzerrten Konferenzszene werden Lehrer mit den grellsten Strichen zu Schuldämonen, zu Folterknechten des Lebens übersteigert, zu jämmerlichen, aber gefährlichen Idioten, zu Vogelscheuchen entleiblicht. Ihre Namen: Hungergurt, Knochenbruch, Zungenschlag, Knüppeldick, Sonnenstich, Fliegentod, Affenschmalz. Das Konferenzzimmer ist eine gräßliche Krüppelhölle voll bestialischer Quälerei, in der keiner ein Fenster öffnet, damit die Stickluft sich dick und bosheitsschwanger hält. In der ersten, grausig-phantastischen Friedhofsszene, die mit der satanistischen Verdammung des Toten durch den Pastor beginnt, verleugnen Eltern ihre Kinder, tropfen Regenschirme ein lebendiges Lied, poltert Erde dröhnend-drohend auf hohlen Sargdeckel. Und schließlich erscheint im letzten Bild der tote Moritz Stiefel mit dem Kopf unter dem Arm zu infernalischem Dialog mit dem entsprungenen Melchi Gabor, bis der „vermummte Herr" erscheint, der Teufel im Zylinderhut, der menschlichste Teil im Menschen, der Trieb zum Leben selbst, dem das Drama gewidmet ist. Schon in diesem Frühwerk ist „der Naturalismus wie Gift gemieden".[25]) Alles Äußerliche, Wirkliche, Zuständliche ist mißachtet, die Figuren sind ins Phantastische übersteigert. „Welche Rolle überhaupt die Phantastik im „Frühlingserwachen" spielt, sehen die meisten erst kopfschüttelnd in der zweiten Friedhofsszene, während sie doch ein Grundelement der Dichtung ist. Der vermummte Herr und Moritz mit seinem Kopf unter dem Arm geben dem Ganzen nur noch einen gespenstisch fahlen Schein. Weinhöppel sprach im Dezember 1892 die berechtigte Vermutung aus, „dies Werk werde vielleicht der Grundstein der neuen, wieder freigewordenen, phantastischen Kunst."[26])

Das Thema der Pubertät ist mit radikal beschränkender, negierender Schärfe behandelt. Kein ausgleichendes, positives Gegenüber ist zugefügt. Das erwachende Geschlecht erfüllt diese jungen Menschen in tragischem Übermaß. Natur ist allein noch: Trieb, Zeugung, Lust. Diese Einseitigkeit kann natürlich nie zum Vorwurf gemacht werden, denn sie entspringt dem bewußten Wollen des Dichters.

Oder die Monstre-Tragödie „Lulu": Kutscher teilt in seiner Wedekind-Biographie mit, daß der Dichter von der Figur des Jack the ripper, der um jene Zeit alle Welt in Aufregung brachte, ausgegangen sei. Die Überwindung allen „Stoffs" zeige sich eben darin, daß schließlich die fremde Anregung nur das „Ende" bedeute.[27]) Im Mittelpunkt steht die Verkörperung der Elementargewalt, des Sexualtriebes, des Tanzes ums Geschlecht. Lulu, die Hauptperson, ist kein Mensch mehr, nur noch unbeseelte Kreatur, Prinzip, Erdgeist. Sie hatte nicht einmal einen Namen, denn „Lulu" ist weder Name

noch Eigenschaft, so kann ihr Vater nicht geheißen haben; sie hat diesen Namen nicht durch Paten oder Geburt erhalten. So nennt sie der eine auch Eva, der andere Mignon, der dritte Nelly und einer nur Lulu. Die Spuren ihrer Herkunft sind dunkel und verwischt; sie hat keinen Vater — wie Schigolch sagt — und ihre Mutter gar kein Grab. Aus dem Sumpf des Lebens ist sie aufgestiegen wie eine schillernde Blase, aber wer sie sieht, ist ihr verfallen; sie bringt auf den Hund und geht vor die Hunde. Ihren ersten Mann trifft der Schlag, ihr zweiter schneidet sich den Hals ab, der dritte, der sie aus der Gosse gezogen, wird von ihr erschossen, als er sie bedrängt, weil er sie in einer wüsten Gesellschaft von Liebhabern: einem Athleten, einem Schulburschen, einer lesbischen Gräfin, seinem eignen Sohn, antrifft. So im „Erdgeist". In der „Büchse der Pandora" der Abstieg. Lulu selbst wird Opfer. Die Lesbierin befreit sie zwar aus dem Zuchthaus, und der Sohn des Ermordeten bleibt noch einer ihrer Liebhaber. Aber in Paris in ihrem Salon trifft alles Gesindel zusammen: Kuppler, Lebemänner, Spieler, Hochstapler, Mädchenhändler. Einer von diesen will sie nach Kairo ins Bordell verkaufen; sie flieht mit ihrem nächsten Anhang nach London, verlumpt bis zur Straßendirne, die sich mit Alkohol betäubt. Die Freunde treiben als Zuhälter Männer in ihr elendes Loch von Mansarde, in dem sie in grausiger Schlußszene mit samt der homosexuellen Gräfin, nachdem vorher einer ihrer „Besucher" mit dem Totschläger niedergestreckt wurde, von Jack, dem Bauchaufschlitzer, geschlachtet wird.

Alle Figuren des Spiels haben nichts lebend Wirkliches, sie sind keine Charaktere, sondern Gerippe, Puppen, Marionetten, in deren Schwerpunkt der Trieb wirkend einsetzt. „Da der Maschinist vermittels des Drahtes keinen andern Punkt in der Gewalt hat als diesen, so sind alle übrigen Glieder, was sie sein sollten, tot, reine Pendel und folgen dem bloßen Gesetz der Schwere". [28])

Die Geschehnisse prasseln in wahnwitziger Folge herunter, die phantastisch alles nur Mögliche überrennt; das Stoffliche, das nur im Geschlechtlichen ankert, ist überhäuft und in kraß übersteigerter Realistik vergegenwärtigt: vom Schlaganfall bis zum gräßlichen Tod durch den Bauchaufschlitzer, von der Edelhure bis zur Groschendirne. Die Figuren zittern in priapischer Extase: von der brutalen Raubtierintelligenz Dr. Schön bis zum Kutscher Ferdinand. Kaum ist in solcher Konzentrierung und Übersteigerung die gestaltende Idee mehr zu erkennen. „Vereinigung von Abstraktion einerseits und stärkstem Ausdruck andererseits." [29])

An dieser Stelle soll noch auf eine Eigentümlichkeit hingewiesen werden, die besonders in den Werken der mittleren Periode, den Bekennerdramen, des zweiten Dezenniums Wedekindschen Schaffens, auffällt, obwohl auf die Werke dieser Periode im allgemeinen nicht weiter eingegangen werden soll, da in ihnen nicht mehr die Welt gestaltet, sondern nur noch in einer Art von „literarischem Exhibitionismus" die Aufführbarkeit und sittliche Berechtigung der früheren Werke diskutiert wird. Schon Goethe

aber deutet alles Theoretisieren auf ein Stocken oder Nachlassen der schöpferischen Kräfte. In den Dramen von „König Nicolo" bis zur „Zensur", aber auch schon in „Kinder und Narren" und noch in „Stein der Weisen" bis in die spätesten Dichtungen zeigt sich ein merkwürdiges Durchbrechen der poetischen Realität. In der dritten Szene der „Zensur" z. B. ist dies bei der Figur der Kadidja am offensichtlichsten der Fall. Der Dichter erkennt seine geschaffene Gestalt plötzlich nicht mehr als solche. Die Realität verflüchtigt sich immer mehr, die Wirklichkeit beginnt zu schwanken zwischen lebendigem Dasein und Phantasiegestalt der Dichtung. „Die Objektivität der Menschen, die da auf der Bühne agieren, wird plötzlich vom Dichter selbst angezweifelt; sie verlieren gewissermaßen ihre körperliche Existenz; der in irgendeiner Verkleidung mitspielende Dichter nimmt sie in sich zurück, gesteht ihnen Dasein nur von seinen Gnaden zu, wird auf einmal aus einem Objekt unter Objekten schaffendes Subjekt, das souverän nicht nur über Leben und Tod seiner Geschöpfe, sondern über ihr So- oder So-Sein, über den Grad ihrer Wirklichkeit entscheidet. Die Welt auf der Szene ist plötzlich nicht mehr ein durchsichtig gemachtes Stück Dasein, sondern bekommt darüber hinaus auch noch eine andere Durchleuchtung, die von dem mitspielenden, verkleideten Autor ausstrahlt: Das Geschehen, bis dahin Abbild innerer Vorgänge in diesem Dichter, wird plötzlich seinem Willen unterstellt, wird Spiel, aus seiner „Realität" zu bloßer Vorstellung verdünnt. Der Schopenhauer-Einschlag, der irgendwo in der Tiefe in Wedekind lebte, tritt in einer neuen Äußerungsform nocheinmal zu Tage neben einer leichten Erinnerung an romantische Spielereien: die künstliche Welt auf der Bühne, bisher Abbild und Sinnbild des Willens, der in den menschlichen Trieben nach Erfüllung seiner Sucht rast, wird jetzt Vorstellung, Trug und Schleier der Maja, aber nicht vor dem absoluten Weltwillen, sondern vor dem persönlichen Willen des Dichters. Das Ganze, scheinbar festgegründete Reich der Gestaltung auf der Szene gerät ins Wanken, wird gespenstisch unwirklich, seinen bisherigen Gesetzen entzogen und der Willkür unterstellt".[30])

Ein organischer Zusammenhang des Fortgangs oder gar eine Entwicklung im allgemeinen Sinne psychologischer Folgerichtigkeit oder Lebenswahrheit besteht in keinem Werk Wedekinds. Im Gegenteil: Stets sucht Wedekind auch im Stofflichen zu brechen, zu verblüffen, zu steigern. Wohl hat er von der „Jungen Welt" an, über „Frühlingserwachen", „Marquis von Keith", „Musik" usw. in vielen Werken an bestimmte Vorbilder und gelegentlich auch Ereignisse gedacht. Fechter erzählt sogar, daß er, als man ihn einmal gelegentlich fragte, wieviel Personen in seinem neuen Stück vorkämen, mit verstecktem Lächeln sie an den Fingern hergezählt habe — aber nicht die Gestalten des Stücks mit ihren Namen, sondern der Einfachheit halber ihre Urbilder aus dem Leben mit dem wirklichen Namen. „Aber diese Abbilder der Wirklichkeit gingen später in seine Vision ein: er ließ ihnen nur das, was sie befähigte, Gefäß für seinen Willen zum Ausdruck zu werden".[30]) Wedekind greift den Einzelzug — und der ist immer der

Lebenstrieb — aus der wirklichen Gestalt heraus, um sie in seiner durchs Problem bedingten und erdachten Gestalt ins Typische zu radikalisieren.

Bezeichnend ist auch, daß die Natur selbst, die Landschaft, die Vegetation in ein Werk Wedekinds allein hineinragt, in „Frühlingserwachen". Und selbst hier ist der Frühling nicht stillerwachende Natur, sondern brünstiger Aufschrei, Durchbruch einer Naturkraft, Erwachen einer Jugend, die bei Wedekind im Alter im Bordell enden wird. Im übrigen Werk aber meidet der Dichter dieses Thema konsequent. Überall zerreißt und zersetzt er das Gewohnte, das Natürliche, das Organische der Wirklichkeit, um hinter diesen Zusammenhängen und Formeln die richtige Wirklichkeit, das tatsächlich treibende Agens zu enthüllen. Niemals stellt Wedekind ideale Stoffe dar, in denen das Leben gereinigt ist von Schlacken, befreit von seiner vielseitigen Geringfügigkeit, sondern bohrt sich in dieses Leben ein, kämpft sich hindurch, bis er auf den chaotischen Grund kommt. Natur ist nicht Erscheinung, nicht Klang und Farbe, sondern elementare Kraft, nicht das Außen, sondern die Tiefe. Das einzig Wirkliche dieses Lebens ist eben der animalische Lebenstrieb, ihn erkennt er hinter der „infernalischen Gaunersprache", die die menschlichen Gefühle reden und mit der sie das tiefste Wesen und die letzte Kraft des Lebens vertuschen. Mit monomanischer Intensität wird dieser Stoffkreis des „höllischen Triebs" festgehalten. Alle Werke Wedekinds drängen sich um diesen einen Kernpunkt, nicht ein einziges, das ein anderes Thema hätte als: Trieb! Trieb! Trieb! Diese Wedekindsche Stoffwelt ist so ungeheuer weit an Umfang und doch so einseitig eng in der Richtung, so übertrieben verzerrt, daß sie jede Möglichkeit einer Realität ausschließt. Dieser Urkraft des Triebs steht nirgends ein Ausgleich des Geistigen gegenüber, dieser Hölle kein Himmel, diesem Stirb kein Werde, dem Leib keine Seele! „Das Fleisch hat seinen eigenen Geist".

Der Naturalismus hatte Totalität, Wahrheit des Gesamten, verlangt, zum Positiven das Negative zuzufügen gesucht, zum Schönen das Häßliche, zum Guten das Gemeine, zu den idealischen Licht- die profanen Schattenseiten; er hatte alles getan „die Korrelation zwischen der Welt des Abgrunds, dem Chaos und der Welt des Lichts, der Glorie zu beleuchten, die Verbindung herzustellen".[32]) Wedekind dagegen bricht mitten durch in schriller Dissonanz und zeigt nur noch die Unterseite des Lebens. Er gestaltet seine eigene Welt, die keine Wirklichkeit besitzt, keine Extensität in die Natur, sondern nur die Intensität subjektivster, dichterischer Schöpfung. „Es handelt sich um eine durchaus neue Art, mit dem geistigen Auge zu schauen, aus der Phantasie zu sehen; um eine restlose Gestaltung der Erscheinungen aus dem Inneren heraus handelt es sich und um eine Projizierung der inneren Vorgänge in das Äußere hinein. Dabei wird die Welt in Einzelheiten zerlegt, zerhackt und schöpferisch dann wieder zusammengebaut. Die Einzelheiten werden vom visionär schaffenden Geiste an sich gerissen, ausgewählt, geschliffen, durchglüht und in eine höhere Temperatur versetzt. Mit ungewöhnlich gesteigertem

Ausdruck wird alles wiedergegeben. Die gewohnten Perspektiven verschwinden vor der zerwühlenden Phantasie und vor dem geistigen Auge".[33]) Aber das Eigentümlichste und Bezeichnendste ist, daß Wedekind diese eigene, neue, phantastische Welt aus den allergröbsten Stoffteilen der naturalistischen Wirklichkeit zusammenbaut, daß der Gegner des Naturalismus gerade dessen Stoffkreis zur Gestaltung benutzt oder wenigstens das Neue, das der Naturalismus stofflich erobert hatte. Die Ausschließlichkeit und stärkste Verdichtung dieser neuen Stoffmöglichkeiten erzielt tatsächlich eine Wirkung, wie sie der Zensor Dr. Prantl in „Zensur" nicht ganz mit Unrecht schildert: „das ist ja das Grauenvolle an Ihren Aufführungen, daß alles darin die lebendigste Wirklichkeit ist! Statt eines Spiels führen Sie Unglücksfälle herbei! Stirbt ein Mensch bei Ihnen, dann ist eben ein Menschenleben dahin! Von geistiger Betätigung keine Spur! Und dieser Scheußlichkeiten rühmen Sie sich womöglich noch! Man sitzt vor Ihrer Kunst wie das kaiserliche Rom vor Gladiatorenkämpfen und Christenverfolgungen! Raubtierhetzen sind der Gipfelpunkt dessen, was Sie Kunst nennen! Ihre Kunst ist die fürchterlichste Gotteslästerung, die seit Jahrtausenden von einem Menschengehirn ersonnen wurde!"[34]) Die Notwendigkeit einer vollständig neuen Stoffwahl oder Verarbeitungsart erkannte Wedekind nicht. Die Benützung des neuerrungenen Stoffkreises des Naturalismus und die unglaubliche Intensivierung des Stofflichen mußten doch bei ihm Kritik und Diskussion auf das Stoffliche lenken anstatt auf den ideelichen Gehalt der Dramen. Denn nur „scheinbar bleibt Wedekind in naturalistischer Gegenwart und Wirklichkeit, scheinbar nur werden Gesellschaftsdramen gegeben, in Wahrheit verlangen Wedekinds Dramen bereits nach der undekorativen „armen Bühne", wird das Gesellschaftliche in ein Abenteuerliches, Zirkusromantisches, Unbürgerliches, Zigeunerhaft-Internationales gehoben, wird das Naturalistische vielmehr bis an das Unwirkliche, Groteske, Schemen- und Gespensterhafte gesteigert, werden nicht mehr Menschen, sondern imaginäre Gestalten, Marionetten, „wilde, schöne Tiere" gegeben, herrscht Erfindung und Konzentrierung statt Beobachtung in breiter Abmalung im Sekundenstil;"[35]) die Figuren sind losgelöst von rationaler Beobachtungskunst, sind Projektionen des schöpferischen Geistes in die Wirklichkeit, denen eine irrationale Monumentalität anhaftet, sind vollkommenste Objektivierung hitzigsten Erlebens, kaltes Feuer. Wedekind hat sich sein Leben lang gegen das Mißverständnis, das aus dieser eigentümlichen Dissonanz in seinem Werk entsprang, mit wütend besessener Intensität gewehrt; doch auch die erstarrte zu doktrinärer Erbitterung.

Es ist in diesem Zusammenhange unnötig, Wedekinds äußere Welt aufzubauen, diese Welt der Narren, Verbrecher, Athleten, Mörder, Schulbuben, Zuhälter, Bettler, Hochstapler, Mädchenhändler, Zirkusleute, Tänzerinnen, Kokotten, Edelhuren, Lesbierinnen, Straßenmädchen usw. usw. — hilfloser Behälter animalisch dampfenden Trieblebens; oder dieser Geschehnisse: Verführung, Verirrung, Totschlag, Betrug, Rohheit, Flucht, Selbstmord, Lustmord u. ä., die sich in Bordellen, Schulklassen, Heuschobern, Boudoirs,

Spielsälen, Gefängnissen, Feenpalästen, Redaktionsstuben, Jahrmarktsbuden, Adelsschlössern, Theatergarderoben in Paris, Kairo, London oder sonstwo abspielen. Man muß von der Leyen schon recht geben: „Man kennt Wedekinds letzte Dramen, bevor man sie noch gesehen hat".[36]) Es sind immer dieselben Menschen, ob sie nun Lulu oder Effie, Dalila oder Dejaneira, Lisiska oder Franziska heißen, Dr. Schön oder Rüdiger von Wetterstein, Jack the ripper oder Chagnaral Tschamper aus Atakama, Nicolo oder Karl Hetmann oder Ernst Scholz, Rodrigo Quast oder Eugen Holthoff, Dr. Buridan oder Dr. Bouterweck, Hermann Casimir oder Hugenberg, Schwiegerling oder Keith — es sind immer dieselben brutalen Raubtierintelligenzen, dämonischen Triebmenschen, dieselben spitzbäuchigen Spießbürger, dieselben schiffbrüchigen Existenzen; immer schnüffeln die gleichen Reporter, die gleichen Kraftmenschen lassen ihren Bizeps springen, die gleichen Idealisten predigen verbohrt ihre Schwärmereien; in denselben Sälen werden die Feste der Hochstapler und Lebensspieler gefeiert, in denselben Zimmern verbergen sich die Liebhaber hinter Vorhängen voreinander, in denselben Bordellen gehen dieselben Freudenmädchen ihren Jammerweg, und zum Schluß knallen dieselben Revolver, schneiden dieselben Messer. Immer aber spielen die Dramen im äußersten, schon verzackten und zerschlissenen Grenzgebiet des menschlichen Lebens, wo keine bürgerlichen Formen und konventionellen Gefühle das nackte Rasen des Triebs, den brünstigen Schrei des Geschlechts ersticken, wo alle Ordnung und Harmonie durchbrochen, jeder sinnvolle Zusammenhang aufgelöst ist. Menschen und ihre Leidenschaften bilden eine unheimlich gespenstige Atmosphäre, die das Milieu der Dinge und Verhältnisse verdrängt. Wedekinds Menschen sind inselhafte, isolierte, einsame, verlorene, naturferne Seelen. Auch Hauptmanns Menschen sind „einsame Menschen", aber nicht kosmisch einsame; sie sind nur sozial einsam; sie sind doch noch Gewächse, die der Boden entlassen hat, räumlich fixierbare Geburten des Daseins. Wedekinds Menschen sind frei im Weltall herumschwirrende Splitter.

Selbst dort, wo Wedekind mythologische Stoffe aufnimmt, wie im „Simson" und „Herakles", zeigt die Wahl klar den Willen. „Die Simson-Gestalt mußte eines Tages wie von selbst in den Kreis der Symbole Wedekinds treten: der Starke, der der List des Weibes zum Opfer fällt, Sklave wird um ihretwillen".[37]) Der Kampf zwischen Mann und Weib, der Geschlechter- und Geschlechtskampf, ist im Untertitel „Scham und Eifersucht" mit seinen treibenden Faktoren klar als Kernpunkt fixiert. Daß der Simsonstoff gesteigertster Ausdruck der Sinnenqual des Mannes ist, hat schon Goethe gefunden, wenn er in „dieser ungeheuren Mythe eine ganz bestialische Leidenschaft eines überkräftigen, gottbegabten Helden zu dem verfluchtesten Luder, das die Erde trägt," erkennt „die rasende Begierde, die ihn immer wieder zu ihr führt, ob er gleich, bei wiederholtem Verrat, sich jedes Mal in Gefahr weiß; diese Lüsternheit, die selbst aus der Gefahr entspringt."[38])

Der „Herakles“ ist Wedekinds letztes Werk und nur ein Seitenstück zum „Simson“. Noch einmal tobt sich in verzerrter Zwangsmäßigkeit der Kampf zwischen dem Tier und dem „Bastard zwischen Mensch und Gott“, noch einmal vergeht die Manneskraft in den Flammen des Dirnensexualismus. An drei Erdenfrauen quält sich „Herakles“ der Prometheus-Befreier, in zwölf Szenen ab, bis zuletzt doch Feuer ins Fleisch schlägt vom Weibe her. Der Ausklang des Herakles-Gedichts und der Wedekindschen Dichtung klingt in dem rückschauenden Resultat:

Ungezählte Geliebte
Hielt ich in feurigen Armen
Unter ihnen war keine,
Deren Herz ich gewann. [39])

Im „Herakles“ wie im „Simson“ ist das mythisch-stoffliche Geschehen nicht Selbstzweck, sondern zum intensivsten Ausdruck einer Anschauung verdichtet, die sich in ihm dem Dichter bot. Auch hier ist der Stoff, der für sich schon nicht der Region der Wirklichkeit, sondern des fabulierenden Mythos angehörte, auf den einseitigen Bestandteil der Geschlechtsbeziehungen und -gewalten radikalisiert. Die Szenen geben nicht Abbilder nach naturalischem Rezept, sondern versuchen dynamischen Aufbau eines Themas, das nicht ins Zeitlich-Stoffliche, fondern Ewig-Chaotische zielt.

Die Sanktionierung des Stoffs, die der Naturalismus mit seiner scheinbaren Objektivität gebracht hatte, ist gebrochen. Statt abzuschildern, reißt Wedekind den Stoff zu Fetzen und enthüllt schonungs- und rücksichtslos das nackte Fleisch. Aller Ähnlichkeit der Erscheinung, aller Logik der Psychologie, wird ins Gesicht geschlagen, alle Gesetzlichkeit des Lebens vergewaltigt. Stoff und Wirklichkeit werden nicht mehr beobachtet, sondern in „gleichsam verzerrte Perspektive gerückt. Unwahrscheinlich und ins Groteske gesteigert, waren das nur noch Ideen von Vorgängen und von Menschen, aber niemals mehr Menschen selbst.“ [40]) Statt objektiver Wiedergabe, kennt Wedekind nur subjektivste Vergewaltigung jedes vorliegenden Stoffs. Vom Naturalismus führt der Weg zur Überwirklichkeit des Expressionismus. Wie die Romantik, ist Wedekinds Kunst expressiver Natur von innen nach außen — aber die sinnliche Empfindung, der Drang ins Sinnliche, ist übermäßig stark. Die Expressivität wird schließlich so stark, daß aus dem Stofflich-Rationalen irrationale Geräusche klingen. Wedekind sah solche Entwicklung schon voraus, als er am Ende seiner Antwort auf eine Rundfrage über die Bedeutung der Kinos sagte: „Seit einem Menschenalter sieht schon jedes Porträt dem Maler immer viel ähnlicher, als dem Gemalten. Zu diesem idealen Ziel ist meiner Ansicht nach die Dramatik in weit höherem Maße berechtigt, als die Portraitmalerei. Machen wirs mit der Dramatik ebenso!“ [41])

Fasst man diese Überlegungen über Stoff und Wirklichkeit im Drama Wedekinds zusammen nach den vier wesentlichen Faktoren, die im Grotesk erkannt wurden, so ergibt sich:

Die Steigerung liegt zunächst in der Radikalisierung des gesamten Stoffgebiets auf einen Kreis, der engst um den einen Mittelpunkt des Lebenstriebs, des Natürlichsten der Natur gezogen ist (konzentrierende Steigerung). Innerhalb dieses Bezirks ist aber das Stoffliche ungeheuer weit und unmäßig gehäuft, die Geschehnisse überstürzen sich in rasendem Tempo, in jähbrutalen Übergängen (quantitative und dynamische Steigerung) so daß

das Lebensgesetzliche, das zweite zu beachtende Moment, nie innegehalten wird. Die reale Wirklichkeit wird von einer subjektiv-phantastischen Welt verdrängt, die keinen organischen Zusammenhang achtet, sondern in absoluter Eigenmächtigkeit Dinge und Geschehnisse aneinander kittet. Eine Neigung zur Abstraktion beraubt alles Stoffliche seiner realen Kraft und Plastik, so daß es nur noch Substanz einer einzigen, innewohnenden Kraft-Idee ist (Marionette). Die Schöpfung erscheint in dieser Phantasieschau mehr im bedingten Ich-Zusammenhange und weniger im organischen Naturzusammenhange. Diese ins Phantastische übersteigerte „Naturalistik" verleiht den Figuren eine eigentümliche Grelle, eine Panoptikumstarrheit, die bereits zum dritten Faktor des Grotesken hinüberführt. Die Verzerrung, die dem Wirklichen etwas Phantastisch-Unheimliches, Gespenstisch-Unwirkliches, dem Unerhört-Unmöglichen, dem Unglaublichen aber eine grausige Realität gibt, gehört bereits zu der dem Grotesk eigenen

Dissonanz. Denn diese besteht, was Stoff und Wirklichkeit anlangt, hauptsächlich in dem Kontrast der Wedekindschen Welt zur Wirklichkeit. In der Verdichtung alles äußeren Geschehens einerseits und dem gleichzeitigem Streben nach Entkörperlichung, nach Abstraktion andererseits. Selbst die dichterische „Realität" wird immer wieder durchbrochen, indem der Dichter seine selbstgeschaffene Wirklichkeit der Bühnenwelt bezweifelt, den Gestalten ihre körperliche Existenz nimmt und sie in seinen konstruierenden Willen zurückzerrt. Übrig bleibt dann nur noch eine den Dichter oft selbst narrende trughafte Vorstellung, eine gespenstische Unwirklichkeit in verwirrendem Mißklang zur Wirklichkeit, der realen, wie der Bühnen-Welt. Im gesamten Werk aber ist die Dissonanz Gestaltungsmittel, deshalb wird darauf ebenso wie auf den Kontrast Idee-Gestalt erst in dem nächsten Kapitel eingegangen werden.

Die Negativität aber beruht in der Verneinung und Vermeidung aller positiven Lebenserscheinungen, in der unbedingten Umgehung solcher Stoffe, die an sich schon einen ästhetischen Reiz haben könnten. Die Welt Wedekinds ist durchweg auf der Minus-Seite des Lebens und der Gesellschaft gelegen, auf der Unterseite des Menschlichen. Liebe, Glück, Freude, Frohsinn, Mitleid, Achtung, Arbeit-fürs-Ganze, Frieden und Ausgleich oder etwas Ähnliches bringen Wedekinds Dramen nie; stets nur Betrug, Verführung, Raserei, Mord, Zerstörung und Vernichtung: la bête humaine. Es handelt sich aber nicht um stofflich-psychologisch oder sozial-interessante Schilderungen der Halbwelt, sondern um die dämonische Unterwelt, die eigentlich weit unter dem

menschlichen Niveau sich breitet: Dirnen, Hochstapler und Zuhälter sind hier nur Spiegelungen zum Zeugnis menschlicher Tierheit, zur Bewahrheitung der animalischen Überkraft des Fleisches.

Wenn man heute von einem „barocken Naturalismus" [42]) redet, so haben wir bei Wedekind etwas wie „expressionistischen Naturalismus" vor uns in der eigenartigen Vermischung dieser beiden künstlerischen Ausdrucksveranlagungen.

Damit dürfte die Frage nach dem Wesen des Stoffs in Wedekinds Dramen geklärt sein und die Frage nach der Technik in der Verarbeitung des Stoffs, d. h. der dramaturgischen Eigenart des Dichters, in den Vordergrund rücken. Wir müssen untersuchen, auf welche Weise Wedekind das Stoffliche zur künstlerischen Wirkung bringt, auf welche Weise er Stoffliches verarbeitet, daß es zum Träger und Ausdruck der Idee wird und seine nur materielle Bedeutung verliert.

## III.

# Technik des Dramas.

In den bisherigen Betrachtungen iſt bereits weitgehend der Kreis des Bloßſtofflichen überſchritten worden. Allenthalben ſind Züge ſowohl der künſtleriſchen Geſtaltung, als auch des Gehalts hervorgetreten, weil das Stoffliche — wie wir erkannt haben — durchaus Ideeträger, nicht Selbſtzweck des Berichts, ſondern Ausdruck, alſo „geſtaltete Idee“ iſt. Die folgenden Unterſuchungen ſollen nun der dramatiſchen Technik Wedekind'ſcher Dramen gelten. Vor allen Dingen wird es ſich darum handeln, die Architektonik, die Aufbaueigentümlichkeiten des Dichters zu betrachten, die Mittel zu unterſuchen, mit denen auf den inneren und äußeren Sinn zu wirken geſucht wird. Nach der Geſamtkompoſition der einzelnen Werke, ſollen die Beſonderheiten in Akt- und Szenenbau bezw. der Situation feſtgeſtellt werden.

Wenn bei der Unterſuchung von Stoff und Wirklichkeit im Drama Wedekinds der Hauptnachdruck auf der Steigerung und der Phantaſtik, d. h. dem Verlaſſen jeder organiſchen Lebensgeſetzlichkeit lag, ſo wird bei einer Unterſuchung der künſtleriſchen Technik außer der Steigerung die äſthetiſche Diſſonanz bevorzugt zu unterſuchen ſein. In ihr wird ſich die negative Einſtellung weithin eingeſchloſſen zeigen, die dann bei der Betrachtung des Gehalts, der Idee in den Vordergrund treten wird. Die Aufgabe wird alſo ſein: die Steigerung bezw. Überſteigerung und die diſſonanzerregende Technik Wedekinds zu unterſuchen. Dabei wird eine möglichst typiſche Auswahl der Beiſpiele am klarſten und überzeugendſten wirken und gleichzeitig den Vorteil haben, das vorausgehende Kapitel mit Material weitmöglichſt zu unterlegen. Selbſtverſtändlich kann es ſich niemals um Vollſtändigkeit handeln, es ſollen nur die weſentlichſten Eigenarten der Wedekindſchen Dramentechnik aufgedeckt werden, ſoweit ſie eben unter die oben genannten Geſichtspunkte fallen. In vielen Fällen wird eine Trennung der einzelnen Spielarten unmöglich oder nicht von Vorteil ſein, da das künſtleriſche Schaffen in ſeiner Unbewußtheit häufig verſchiedene Steigerungsarten kombiniert oder auch mit der Diſſonanz endigen läßt, die dann öfters nur als eine weitere Stufe der Steigerung anzuſehen iſt, indem nämlich die beiden Teile ſich gegenſeitig ſchärfſtens betonen.

Überſchaut man Wedekinds dramatiſches Werk, ſo muß die eigentümliche Art der Wiederholung einer Handlung innerhalb desſelben Stücks unbedingt auffallen. Ob dieſe Wiederholung mit der Akteinteilung oder mit beſtimmten event. wechſelnden Szenengruppen zuſammenfällt, iſt gleichgültig.

Das deutlichſte Beiſpiel iſt „Der Erdgeiſt". Geht man — wie dies bei einer ſolchen Unterſuchung ſelbſtverſtändlich iſt — auf die erſte Faſſung, in der der III. Akt fehlt, zurück, ſo ſind der I., II. und jetzige IV. Akt vollkommen gleich. Jedesmal betrügt Lulu ihren jeweiligen Mann mit ihrem künftigen. Jeder Akt iſt eigentlich ein Drama für ſich, das keinen notwendigen Zuſammenhang mit dem nächſten Akt hat. Deshalb konnte auch Wedekind den I. Akt ſelbſtändig mit dem Titel „Frühlingsſtürme. Eine Exekution" herausgeben. Noch deutlicher iſt die Wiederholung im „Kammerſänger". Wedekind nennt das Stück „Drei Szenen", denn dreimal wiederholt ſich der Anſturm auf den Kammerſänger Gerardo: zuerſt Miß Coeurne, dann der alte Komponiſt Profeſſor Düring und ſchließlich Helene Marowa.

Auch das Myſterium „Franziska" muß in die Reihe der Wiederholungen geſtellt werden, wenngleich der Verlauf des Stückes manchmal mit viel wirrem Wuſt, theoretiſchen Ausführungen und Spielereien verunklärt iſt. Als Kompoſitionshauptgedanke kann feſtgeſtellt werden: in jedem der drei Akte fällt — wie in „Erdgeiſt" — ein Menſch dem leidenſchaftlichen Triebe zum Opfer. Immer die Franziska am nächſten ſtehende Perſon ſtirbt. Im I. Akt das Mädchen Mauſi, im II. die Frau Sophie, im III. Giſlind von Glonnthal, die innige Freundin, im IV. Akt der Zuſammenbruch und Selbſtmordverſuch Veit Kunzens, im V. Akt der ſymboliſche Tod Franziskas in der Gartenlaube-Kitſch-Ehe. Die Wiederholung iſt vielleicht nicht ſo rigoros klar herausgearbeitet wie in der Lulu-Tragödie, aber die Ähnlichkeit iſt doch äußerſt aufdringlich, nur mit der Umkehrung, daß in „Lulu" Männer um die Frau, in „Franziska" Frauen um den Pſeudo-Mann werben — aber mit demſelben Endreſultat: Vernichtung.

Die Trilogie „Schloß Wetterſtein" gehört ebenfalls noch in dieſe Kategorie der Wiederholungen, iſt aber auch zugleich eine Doppel-Variation auf die Lulu-Tragödie in zwei ſpiegelbildlich gleichen Teilen. Denn ſowohl Leonore von Güſtrow, als auch Effie, ihre Tochter, ſind Lulu gleichzuſetzen, ebenſo wie Dr. Schön mit Rüdiger von Wetterſtein, Rodrigo Quaſt mit Meinrad Luckner, Jack the ripper mit Chagnaral Tſchamper aus Atakama indentifiziert werden kann. Die Handlung wird nach doppeltem Geſichtspunkt gebaut: nebeneinander und in der Wiederholung nacheinander. Alſo eine zweimalige Steigerung durch Häufung. Die Selbſtändigkeit, wie auch die Gleichheit der drei Akte, die 1910 als Einakter erſchienen waren, iſt ſchon in der Titelvariation deutlich erkennbar: „In allen Sätteln gerecht", „Mit allen Hunden gehetzt", „Mit allen Waſſern gewaſchen". Dreimal zwingen Wedekinds brutale Intelligenzen unter den phantaſtiſch unmöglichſten Umſtänden ein Weib, ihnen gefügig zu ſein.

Der erste, Rüdiger von Wetterstein, durch intellektuelle Überzeugungsgabe, der zweite Meinard Luckner durch tierische Roheit, als letzter Tschamper durch seine Überwindung des Lebens und der Welt, die stärkste, gefühlsfreie, un-menschliche Kraft verleiht. (Beachte die Steigerung!) Des Thema „Kampf und Ringen der Geschlechter um die Lust durch alle Phasen des Untergangs" wird aber — wie bereits gesagt — nicht wie in „Lulu" an einer, sondern an zwei Frauen variiert. Die beiden Handlungen laufen nebeneinander, d. h. so, daß z. B. im Mittelakt die eine auf, die andere hinter der Bühne sich abspielt, der Schluß aber zusammenfällt. Kuß in der Effie- und Schuß in der Leonore-Variation (Dissonanz), zerreißen die Szene in demselben Augenblick. Damit gibt „Schloß Wetterstein", das schon zu den Spätwerken Wedekinds zählt und nicht mehr aus voller Gestaltungskraft geschaffen ist, da nicht mehr nur Erlebnis und Geschehnis, sondern die einzelnen Äußerungen und Formulierungen Sinnträger sind, eine Zwischenart, die zu den Werken hinüberleitet, die ihre kompositionelle Steigerung in der Häufung von Handlungen haben, die dann aber — wie z. B. in „Keith" und „Liebestrank" — nicht mehr gleichartig sein müssen.

Eine andere Art der Doppelungssteigerung zeigt das Schauspiel „König Nicolo" oder „So ist das Leben", die man mit „Zweigipfeligkeit" zu bezeichnen pflegt. Die Handlung hat zwei gleiche Höhepunkte: einmal in der Gerichtsszene, in der der König wegen Majestätsbeleidigung verurteilt wird und dann in der Schlußszene, wo der König als Hofnarr engagiert werden soll. Das sind aber nur Variationen eines einzigen Themas, wie denn überhaupt der II. und III. Akt nur Variationen des I. sind, denn zweimal kehrt der entthronte König nach seiner Residenz Perugia vergeblich zurück, zuerst als Damenschneider, dann als Charakterkomiker in seiner „Königsposse".

„Musik. Ein Sittengemälde" ist dem „König Nicolo" sehr ähnlich. Auch hier eine zweigipfelige Handlung. Der I. und II. Akt, die sich um das erste Kind drehen, daß Klara Hühnerwadel von ihrem Lehrer Josef Reißner empfangen hat, werden im III. und und IV. Akt mit einem zweiten Kind derselben Klara von demselben anderweitig verheirateten Manne variiert.

„Hidalla oder Karl Hetmann" variiert das Nicolo-Thema und zeigt ebenfalls eine Zweigipfeligkeit der Handlung in der zweimaligen Ablehnung der Hetmann'schen Lehren und Absichten. Daneben aber führt „Hidalla" zur nächsten Gruppe, in welcher die Handlungen nebeneinander stehend gehäuft werden. Drei verschiedene Handlungen durchziehen das Drama: einmal die Handlung Hetmann-Launhart, die den stärksten Gegensatz enthält, dann der „Verein zur Züchtung von Rassemenschen" und schließlich das tragische Verhältnis Fannys zu Hetmann. Ohne innere Notwendigkeit folgen sich die Teilhandlungen in den Akten, nur in Hetmann finden sie einen künstlerischen Haltepunkt.

Im „Marquis von Keith" laufen sogar vier Handlungen ohne eigentliche Verbindung neben her: die Feenpalast-Anna-, Molly- und Scholz-Handlung. Äußerlich

sind in diesem Drama wohl Akteinheiten angegeben, die aber innerlich ohne Bedeutung sind. Sie fassen stets nur eine Gruppe der vier Handlungen zusammen, ohne eine besondere innere Verbindung und Einheit derselben zu geben. Die Selbständigkeit des Akts (d. h. als Drama mit eigener Kurve) fehlt jetzt vollständig. Alle Handlungen werden gleichmäßig bis in den V. Akt gesteigert. Daß der I. und III., der II. und IV. Akt gleiche Reihenfolge der Handlungen haben, soll nicht als kompositionelle Absicht hingestellt werden, mag aber für das unterbewußte rhythmische Gefühl Wedekinds, das sich in der Wiederholung am stärksten offenbart, zeugen.

Der „Liebestrank" steigert die Zahl der Handlungsthemen auf fünf, die sich alle um Schwiegerling konzentrieren und durch ihn allein zusammengehalten werden:

1. Cölestins Verhältnis zur Fürstin und zu Tatjana
2. Das Verhältnis des Fürsten zu Katharina
3. Schwiegerlings Verhältnis zu Katharina
4. Schwiegerlings Verhältnis zum Fürsten
5. Schwiegerlings Verhältnis zur Fürstin.

Die Handlungen gehen in wildem Wirbel ohne jeglichen inneren Zusammenhang durcheinander, so daß eine Ordnung oder Einheit nirgends erkannt werden kann. Steil und starr stehen die Handlungen nebeneinander.

Selbst „Simson" und „Herakles" könnten in die genannten Kategorien der Komposition eingereiht werden. Obwohl die Stationen ohne Formwillen wie Bilder vorübergehen, im letzten Schein ins ewige Dämmern verschwimmen.

„Totentanz" und „Zensur" entbehren einer eigentlichen Komposition, da sie nur Paraphrasen und Diskusionen über Wedekindsche Theorien darstellen.

„Oaha" und „Bismarck" müssen noch genannt werden. Die Oaha-Handlung ist durch die geschichtlichen Vorgänge gegeben, die sich in der Simplizissimus-Redaktion abspielten und die Wedekind in lässiger Weise wiederholt, wobei er auf die Personendarstellung und -zeichnung das Hauptgewicht legt. Das Bismarck-Schauspiel ist der entgleisende Versuch Wedekinds, unpersönlich objektiv zu sein. Bei einem Dichter wie Wedekind, mußte dabei jede künstlerische Kraft ausgeschaltet werden, denn diese war irgendwie mit seiner Subjektivität identisch.

Ein wesentliches Werk ist bei unserer Betrachtung des Gesamtaufbaus der Wedekindschen Dramen übergangen worden: „Frühlingserwachen". Seine dramaturgische Komposition ist direkt weder bei der Wiederholung, noch der Häufung von Handlungen unterzubringen. Bezeichnend aber ist, daß dieses Werk vollkommen antithetisch, also unter dem Gesichtspunkt der Dissonanz komponiert ist und dadurch eine klare und übersichtliche Steigerung bekommt.

Die Gegensätze sind nämlich in äußerstem Maße gehäuft: die Welt der Jungen steht den Alten gegenüber, die Knaben den Mädchen, das Paar Wendla-Melchior der Freundschaft Hänschen-Ernst, dabei einzeln Wendla-Ernst und Melchior-Hänschen.

Melchior-Moritz-Hänschen bilden wieder untereinander einen dreipoligen Gegensatz. Frau Gabor und Frau Bergmann sind ebenso antithetische Entsprechungen wie die Dirne Ilse und der „vermummte Herr". Durch das ganze Stück wechseln die kontrastierenden Szenen. Im I. Akt z. B. wechseln Knaben- mit Mädchen-Szenen. Im II. Akt folgt auf die große Melchior-Moritz-Unterhaltung, der sich teilweise Frau Gabor zugesellt, die Aussprache Wendlas mit ihrer Mutter. Beide drehen sich um dasselbe Thema, aber sind schärfster Gegensatz; die Jungens sind physiologisch aufgeklärt, mit allen Organen und Vorgängen des Geschlechtsverkehrs vertraut — das Mädchen, nur instinktiv ahnend, faselt vom Storch. Die 3. und 4. Szene bedeuten den schrillsten Gegensatz: die kaum aufführbare Szene in der sich Hänschen Rilow auf einem gewissen Orte mit Venusbildern „ergötzt" — und die Szene auf dem Heuboden, die zwei jugendliche Leiber vereint. Noch gehört dazu die 7. Szene Moritz-Ilse, die als Gegensatz keine Erlösung des Leibs bringt, sondern mit dem Selbstmord des Schülers endigt, also vielleicht nicht Erlösung positiver, sondern negativer Natur. Dazwischen steht der Briefmonolog Frau Gabors und das Selbstgespräch Wendlas. Schon die Länge der beiden Szenen ein augenscheinlicher Gegensatz: die Mutter sucht mit Güte und bestem Willen, aber absolut aus dem Hirn, Moritz zu helfen — Wendla schwärmt in glücklichster Poesie aus überfließendem Herzen.

Im III. Akt wälzt sich nun dämonisch erdrückend die Welt der Alten über die der Jungen. In gesteigertstem Tempo, nicht mehr in besondere Szenen getrennt, treibt die Handlung vorwärts. Trotzdem wechseln Junge und Alte ab, in dem einmal die einen, dann die anderen im Vordergrund stehen: 1. Szene: Die Lehrer, 2. Szene: Die Kinder, 3. Szene: Die Eltern, 4. Szene: Die Jungens (Korrektionsanstalt). Bezeichnend ist der Gegensatz 5. und 6. Szene, die das Unglück der natürlichen Liebe gegen das Glück der unnatürlichen stellen. Wendla fällt unter die Hände einer unzweideutigen „Mutter Schmidtin", Hänschen und Ernst küssen sich im Weinberg, „wo alles so schön ist, die Berge glühen, die Trauben in den Mund hängen und der Abendwind an den Felsen hinstreicht wie ein spielendes Schmeichelkätzchen".

Das wesentliche Merkmal des Aufbaus der Kindertragödie „Frühlingserwachen" ist nicht die Führung der Antithese durch das Werk in durchgehender Linie, sondern die schärfste Kontrastierung in nebeneinander gestellten Szenen, die ganz kurz und mit höchster Spannung erfüllt sind, aber jeden Eindruck der geschaffen wird, durch einen entsprechenden brechen und zerreißen. Dissonanz entsteht durch engste Kontrastierung schärfster Gegensätze. Die Alten und die Jungen haben nichts miteinander gemein, Mädchen und Knaben sind tragisch getrennt. Ein Riß geht durch die Schöpfung. Heterogene Teile erzeugen Disharmonie, wo eigentlich Harmonie erklingen sollte. Eltern und Kinder, Lehrer und Schüler, werden nebeneinander gestellt, ohne gemeinsame Grundlage, ja sogar als unvereinbare Gegensätze. Gerade darin liegt die Technik

dieses Aufbaus: eine engste dramaturgische Verbindung herzustellen von Dingen, die sich nach Ansicht des Dichters im tiefsten Innern widersprechen, die nie zur Einheit wachsen können, sondern in tragischer Dissonanz verderben. Die Fülle der unüberbrückbaren Kontrastierungen, ihre Steigerung bis ins Phantastische, ist bezeichnend für Wedekind. Kutscher urteilt über das Werk vor allen Dingen über die Kurzszenen-Technik: „So entstehen mehr oder weniger selbständige Abschnitte, wir sehen nicht eigentlich den fortlaufenden Faden, sondern vielmehr Stadien eines Geschehens, vielleicht auch ein Mosaik. Eine Handlung in gewöhnlichem Sinn ist also nicht da. Der Zusammenhang entsteht durch wachsende Intensität, durch stufenweises Fortschreiten der Vorgänge, durch Anordnung der Bilder, ihre Parallelen und Kontraste, wobei selbst solche wichtig werden, die keine Bewegung bringen. Das gibt der Form ihre eigene Notwendigkeit. Die Wirkung ist eine sich steigernde, mitreißende, dennoch dramatische.“ [1])

Sowohl bei der Steigerung durch die Wiederholung bestimmter Vorgänge, als auch bei der Häufung verschiedener unverbundener Handlungen, ist der Zug ins Monumentale ebenso unverkennbar, wie bei der Übersteigerung der Gegensätzlichkeit, die wir in „Frühlingserwachen“ vor uns haben. Dabei ist aber in keinem Werk eine klare, ungebrochene Linie, in der eine Handlung frei aus sich selbst vom Anfang zum Ende in plastischer Rundung gebaut wäre; nirgends ist eine organische Verbindung der Handlungen, sie klappern nebeneinander her in willkürlicher Reihenfolge oder in scharfen Gegensätzen. Deutlich ist aber in der ganzen Kompositionsart Wedekinds das Prinzip der Steigerung erkennbar. „Der Erdgeist“ z. B. wiederholt nicht nur die Handlung dreimal, sondern wiederholt auch dreimal den sich steigernden Aktaufbau. Die Akte haben nämlich die gleichen Etappen; die beiden ersten Szenen [2]) zeigen allemal Lulu in ihrer jeweiligen Ehe, in der Umgebung, in die sie gestellt ist, bis zur Entfernung des rechtmäßigen Gatten. [3]) Darauf folgt in allen drei Akten der Ehebruch und die vierte Etappe ist dann der Tod des Ehemanns, [4]) dem noch die für Wedekind charakteristische Schlußszene angeschlossen ist. Durch diese Wiederholung des Aufbaus innerhalb der Akte, die zur Wiederholung der Handlung noch hinzugefügt ist, wird natürlich der Steigerungseindruck verstärkt. Wie ein gleichmäßig mechanisches Einhämmern wirkt diese Technik. Dazu kommt eine Steigerung qualitativer Art: die Kraft der Gegner Lulus steigt von Akt zu Akt und mit ihr die Art, wie sie ihr Leben verlieren. Dr. Goll, der erste Mann Lulus, ist ein „steinalter, wackliger Knirps“ mit einem „Schmerbauch“, geil und lüstern, aber dumm und täppisch in seiner eifersüchtigen Angst. Wie er unerwartet ins Atelier des Malers Schwarz zurückkehrt, die Türe verschlossen vorfindet, in hitziger Wut sie krachend einrennt, die beiden beieinander sieht, stürzt er „mit blutunterlaufenen Augen, mit erhobenem Stock auf Lulu und Schwarz los“, stammelt zwei drei Worte, erstickt den Laut vor Erregung, „keucht, ringt einige Sekunden nach Atem und schlägt vorn über auf die Diele.“ Den Sanitätsrat Dr. Goll, das erste Opfer Lulus, hat der Schlag getroffen.

Der zweite Gatte Lulus ist Schwarz, der Maler, Künstler, Idealist. Er hat den Vorzug der Jugend und die Kraft einer natürlichen noch ungebrochenen Sinnlichkeit. Der Ahnungslose liebt Lulu mit naiver Herzlichkeit und glühender Leidenschaft, er will sie ganz gewinnen und sucht ihre Seele. Er weiß aber nichts von Lulus tieferem Wesen, obwohl er sie bedeutungsvoll Eva nennt. „Er ist ein Kindergemüt . . . er ist blind, blind, blind . . ." Ihre wahre Art und ihre Vergangenheit erfährt er erst von Dr. Schön. Jäh bricht die Wirklichkeit herein. In „grauenhaftem Schmerz" sieht Schwarz die Zusammenhänge blitzartig, geht ins Nebenzimmer und schneidet sich mit dem Rasiermesser den Hals ab. Der Maler Schwarz, das zweite Opfer Lulus, endet durch Selbstmord.

Wenn im II. Akt der Mann mit Seele Lulu gegenüber stand, so tritt im III. Akt bezw. IV. in Dr. Schön ein Mensch von Hirn und Willen, brutal in den Mitteln und ohne Gewissen in die Ehebindung mit dem Erdgeist. Schön ist die brutale Raubtierintelligenz, der „Tiger" im Prolog. Seine gewaltige Kraft ist aber nicht der Instinkt, der Trieb, sondern der Intellekt. Er ist die kaltberechnende Herrennatur mit rücksichtsloser Energie. Liebe, Dankbarkeit, Treue, Gewissen sind ihm fremd. Skeptiker und Realist von Grund aus, kämpft er nur um die Macht im materiellen Leben. Andere und auch Lulu, sehen in ihm einen „furchtbaren Gewaltmenschen". In dieser Gegenüberstellung ist der Höhepunkt und die schärfste Dissonanz erreicht. Die sinnliche Leidenschaft wird in Dr. Schön durch Lulu entfacht, die Schlange fasziniert ihr Opfer und die intellektuelle Kraft unterliegt der Dämonie des Urtriebs. Wie feggefegt ist Schöns kalte Gewalt und künstliche Härte, als sich seine schwächliche Sinnlichkeit, seine sexuelle Hörigkeit vor Lulu offenbart. Schön ist der gewaltigste Gegner Lulus gewesen, über ihn geht kein Einzelmensch. Lulu betrügt ihn deshalb mit mehreren, ihre anfänglich monogame Natur steigert sich ins Polygame. Wenn ihr Mann das Haus verläßt, spukt es von zweifelhaften Gestalten in allen Ecken: Schigolch, Rodrigo, Hugenberg, die Geschwitz und selbst des Doktors Sohn Alwa. Bei solcher Erkenntnis verfällt Schön in Wut und Wahn. Er will mit seiner Frau abrechnen, drückt ihr den Revolver in die Hand, damit sie sich selbst töte. Aber Lulu ist frei von seinem Bann, bleibt kalt, bejaht lebenszäh ihre elementare Natur, tut das Gegenteil und erschießt ihren dritten Gatten, indem sie in seinen Rücken „fünf Schüsse feuert und nicht aufhört, den Revolver abzudrücken." Das dritte Opfer Lulus fällt durch Mord von ihrer eigenen Hand.

Dieses System der kompositionellen Steigerungen ist ganz außerordentlich. Die Spannung vom lüsternen Trottel zum intelligenten Gewaltmenschen, vom Schlaganfall bis zum Meuchelmord, umfaßt die äußersten Extreme. Dadurch, daß die einzelnen Akte nicht organisch zusammenhängen — darauf soll wiederholend hingewiesen werden — wird der Steigerungseindruck natürlich noch wesentlich erhöht. Eine graphische Darstellung würde also keine gleichmäßig aufsteigende Linie ergeben, sondern ein Zick-Zack mit steilem Anstieg und jähem Absturz, das sich immer wiederholt, denn jeder Akt ist

ja ein Drama mit eigener Kurve, was auch Kutscher immer wieder betont hat.[5]) Man könnte die Anzahl der Akte beliebig vergrößern, ohne etwa die organische Einheit des Geschehens zu zerstören, aus dem einfachen Grunde, weil eine solche nicht vorhanden ist, denn irgend ein psychologischer Zusammenhang oder etwas ähnliches besteht nicht. Die Akte sind innerlich vollkommen unabhängig von einander. Erst Wedekinds Technik und Persönlichkeit vereint sie zum Kunstwerk.

Dasselbe Aufbauprinzip zeigt sich in „Franziska". Auch hier wird das Verlangen des Weibs mit jedem Akte größer und mit jedem Aktschluß fällt ein Menschenleben dem leidenschaftlichen Trieb zum Opfer. Es ist unverständlich, wie man nach gründlichem Studium der sämtlichen Werke wie Adolf Bartels mit Befriedigung feststellen kann, daß Franziska im 5. Akt „immerhin noch etwas Naturhaftes" habe, das man „sie denn auch zuletzt als anständige Frau in einem Bauernhause sehe".[6]) Man mißversteht Wedekind durchaus, wenn man an eine reale Erlösung und Befreiung im Sinne Bartels'scher Natürlichkeit denkt. Bei einigermaßen genauer Kenntnis Wedekindscher Kompositionstechnik kann dieser 5. Akt nichts anderes als den symbolischen Tod Franziskas bedeuten in himbeerfarbenem, saccharinsüßem Gartenlaubekitsch: „die Erdgeistlerin bei Baby und Strickstrumpf".[7]) Unter dem Gesichtspunkt Wedekindscher Technik ist nur Fechters Auslegung des Schlusses möglich! „Dieses Schlußbild des Mysteriums mit Liebe, Güte, Kinderjubel und Ehe ist der bitterste Hohngesang auf den Glauben an die Entwicklungsmöglichkeiten der Frau . . . Der männliche Faust endigt wenigstens im Himmel der Seligen, nachdem er den Kreislauf seines Lebens vollendet hat: der weibliche, der es dem Mann gleichtun will, endet damit, daß er den geistig, wie den sinnlich Starken sitzen läßt und in die Ruhe einer sich selbstbescheidenen Ehe flüchtet".[8])

Selbstverständlich soll mit Fechter auch die tragische Sehnsucht, der unterdrückte Versuch zum Glaubenwollen an die Liebe, an eine lichtere Welt zugegeben sein, aber der Sinn des Bauernhauses in Dachau ist das Gegenteil: Ende alles Strebens und Wollens, jedes Werts, ist die Verneinung des Lebens und Denkens Franziskas und — ihres Dichters. Franziska ist ihr eigenes Opfer geworden, wie im Akt vorher Veit Kunz um ihretwillen mit seiner „Höllenfahrt" abschließt. Auch er ist „erledigt". denn, daß er mit dem Sektöffner abgeschnitten wird und als Agent eines Winkelinstituts weiter vegetiert, ist nur Wedekindsche Grimasse. In der Dachauszene einen positiven Schluß einen Lichtstrahl, eine Apotheose der Mutter, eine Lösung des Mysteriums zu sehen, ist ebenso mißverstandener Wedekind, wie der Versuch im „Kammersänger" Helene Marowa den Selbstmord simulieren zu lassen, wie es tatsächlich bei einer der früheren Aufführungen des Werkes der Fall gewesen ist.[9]) Auch im „Kammersänger" ist das Steigerungsprinzip klar: zuerst zieht der gefeierte Gerardo hinter einer Gardine die blutjunge Miß Coeurne hervor, die ihm „Rosen und sich" bringt. Mit einer Photographie des Meisters und guten Ermahnungen wird sie abgeschoben. Als zweiter erscheint der 70jährige Komponist

Profeſſor Düring, der beim ehemaligen Tapezierer um Protektion und Fürſprache bettelt. Der Alte hat ſich auf einem gewiſſen Ort verborgen gehalten und ſich auf dieſe Weiſe den Eintritt erſchlichen. Während der Unterhandlung zieht Gerardo „hinter einem Paravent eine Klavierlehrerin in grauer Toilette hervor, die er mit vorgeſtreckter Fauſt am Kragen haltend“ kurzerhand und wortlos hinaus befördert. „Bitte ſprechen Sie ruhig weiter“ ſagt er zu Düring, der am Ende gekränkt, unbelehrbar und imponierend den „premier tenor“ ſtehen läßt. Und nun dringt als letzte Helene Marowa rückſichtslos ein. Wenn ſchon bei Düring der Gegenſatz unüberbrückbar ſchien, ſo iſt bei Gerardo und Helene äußerſte Polarität zur Diſſonanz geſteigert, wenn die Geliebte ſagt: „Du hältſt mich für deinesgleichen. Das bin ich nicht“, ſich ſcheinbar verſöhnt, „ihm die Hand drückt, ihren Muff vom Seſſel nimmt, einen Revolver herauszieht, ihn ſich vor den Kopf knallt und zuſammenbricht“.

Die Architektur der drei Szenen iſt klar.[10] Es ſteigern ſich die Gegner des Sängers und ihre Art hereinzukommen: Verſtecktbalten im Zimmer, liſtiges Eindringen, brutales Einbrechen. Weiter die Gegenſätzlichkeit der Perſonen zu Gerardo, die ſich im umgekehrten Verhältnis zur perſönlichen Intimität in der ſteigernden Art des Abgangs zeigt: Miß Coeurne wird hinausgeleitet, die Klavierlehrerin fliegt, der Profeſſor trennt ſich in Verachtung, Helene erſchießt ſich. Die Wedekindſche Grimaſſe folgt dann in der 10. Szene als Appendix. Nur dramaturgiſche Ahnungsloſigkeit kann Wedekind verballhornen durch Unterdrückung des Höhepunkts der Steigerung und durch Verpatzen der Schlußſzene, in dem der grauſige Witz durch einen daneben geſtellten, dummen ſeiner Wirkung beraubt wird.

Um einen weiteren Beleg für das Steigerungsprinzig in Wedekinds Dramentechnik zu erhalten, unterſuchen wir noch das Schauſpiel „Marquis von Keith“. Die Mehrzahl der an ſich unverbundenen Handlungen und ihre brückenloſe Nebeneinanderſtellung, ihre innere Verbindungsloſigkeit iſt bereits erkannt. Die Reihenfolge könnte gewechſelt werden, ohne daß dadurch das Verſtändnis der Geſamthandlung irgendwie beeinträchtigt werden würde. Aber auch im Chaotiſchen, im harten Nebeneinander muß der geſtaltende Wille des Künſtlers zu finden ſein. Unterſuchen wir deshalb, ob Wedekind dieſe Fülle der Handlungeu ganz wahllos und ohne künſtleriſche Bindung geſtellt hat. Zu dieſem Zweck muß zuerſt feſtgeſtellt werden, wo Wedekind die formalen Akteinſchnitte macht. Die Reihenfolge der Handlungen verteilt ſich auf die Akte ſo:

| | |
|---|---|
| 1. Akt | Feenpalaſt, Anna, Molly, Scholz |
| 2. Akt | Scholz, Feenpalaſt, Molly, Anna |
| 3. Akt | Feenpalaſt, Anna, Molly, Scholz |
| 4. Akt | Scholz, Feenpalaſt, Molly, Anna |
| 5. Akt | Feenpalaſt, Anna, Scholz, Molly. |

Im 1. Akt ſteht der erſte Zuſammenprall Keith-Scholz am Ende, das Aufeinandertreffen der 2 Welten; der 2. Akt endigt mit der ungeheuer geſpannten Anna-Szene,

der 3. Akt mit der Verwundung Scholzens und seinem grotesken Tanz. Am Schluß des 4. Akts siegt Anna über Keith und Scholz und der 5. Akt baut sich, wie Wedekind selbst angibt, folgendermaßen auf:

1. Der geschäftliche Unternehmer verabschiedet sich
2. Das Luxusweib verabschiedet sich
3. Der Leidensgefährte verabschiedet sich
4. Die Leidensgefährtin verabschiedet sich.[11])

In der Wichtigkeit der Handlungen ist damit im 5. Akt neben dem Prinzip der Wiederholung und Häufung noch einmal das der Steigerung ganz klar aufgenommen. In dem die durch das ganze Stück für Keith ziemlich unwesentliche Molly-Handlung dem Verlassenen plötzlich letzter Halt sein soll und an die wichtigste Stelle gerückt wird. Die Verlassenheit Keiths ist so unheimlich übersteigert, daß er auf dem Boden rutschend nach Molly wimmert. In diesem Augenblick wird die triefende Wasserleiche hereingebracht. Die szenische Wirkung aller Verabschiedungen ist hier zweifellos die stärkste.

Der Einschnitt des Aktes erfolgt also stets nach dem einmaligen Ablauf der vier Handlungen. Dadurch und durch die bereits festgestellte Gleichheit des I. und III., des II. und IV. Akts bekommt das Werk seinen bestimmten Rhythmus, dessen Charakter dadurch bestimmt wird, daß Wedekind jedesmal die wirksamste Stelle als Akzent an letzte Stelle gerückt wird. Die Steigerungstendenz ist klar und eindeutig.

„Erdgeist" und „Marquis von Kaith" haben deutlich genug gezeigt, daß diese Steigerungstendenz nicht nur im Gesamtaufbau eines Werks sich zeigt, sondern — und das ist bei Wedekind Regel — auch innerhalb des Akts. Wedekind verhetzt die Handlungsabschnitte, sei es Akt oder Szene, gegen den Schluß hin mit unbedingter Konsequenz. Die rein äußerlichen Vorgänge häufen sich in einem Tempo und in Zahl, daß sie oft nicht mehr zu ertragen sind. Dann erfüllen plötzlich bisher fremde Menschen die aus irgend einem Anlaß hereinkommen, die Bühne. Gerade der Schluß von „Keith" ist typisch. Nach dem Abgang Scholzens jammert Keith nach Molly, da tritt der junge Casimir aus dem Nebenzimmer, sofort „tönen schwere Schritte und viele Stimmen vom Treppenhaus herauf," die Menge dringt ein mit der Leiche Mollys, nach kurzen Sätzen hin und her, beginnt die Balgerei, Revolver wird gezogen, Schreie: Polizei! durchschneiden die Szene — bis Konsul Casimir die Szene abbricht. Oder: die letzte Szene des „Kammersänger": Nur noch Rufe, Bewegungen, Gänge und Hin-und-Her, Liftjunge, Hoteldiener, Wirt. Nahezu Auflösung und Pantomime. Aber ebenso könnte der II. Aktschluß „Franziska" als Beispiel dienen: knappste Eröffnung der wahren Geschlechtszugehörigkeit „Franzens", Schreie, Rennen, Knall und in wenigen Sekunden liegt Sophies Leiche auf dem Diwan. Ebenso die folgenden Akte. Oder: „Erdgeist" IV. Akt: aus allen Winkeln kommt einer von Lulus Leuten vor, so daß es

Dr. Schön ganz wirblig wird. Eine unerhörte Steigerung der dramatischen Zuspitzung, bis Dr. Schön rücklings tot auf den Teppich schlägt.[12])

Vor allen Dingen der Ausklang der Lulu-Tragödie im letzten Akt der „Büchse der „Pandora" ist beinahe Pantomime.

**Lulu:** (gibt Jack Geld):
In Gottes Namen! — Aber nun komm auch! Sie nimmt die Lampe)

**Jack:** Wir brauchen kein Licht, der Mond scheint.

**Lulu:** (stellt die Lampe weg):
Wie Sie meinen. (Sie fällt Jack um den Hals). Ich tu' Ihnen nichts zu Leide! Ich habe Sie so gern! Lassen Sie mich nicht länger betteln!

**Jack:** Mir solls Recht sein. (Er folgt ihr in Schigolchs Verschlag.)
(Die Lampe erlischt. Auf der Diele unter den beiden Fenstern erscheinen vom Mondlicht zwei viereckige grelle Flecke. Im Zimmer ist alles deutlich erkennbar.)

**Die Geschwitz:** (allein, spricht wie im Traum):
Dies ist der letzte Abend, den ich mit diesem Volk verbringe. — Ich kehre nach Deutschland zurück. Meine Mutter schickt mir das Reisegeld. — Ich lasse mich immatrikulieren. Ich muß für Frauenrechte kämpfen, Jurisprudenz studieren.

**Lulu:** (barfuß im Hemd und Unterrock, reißt schreiend die Tür auf und hält sie außen zu): Hilfe! — — Hilfe!

**Die Geschwitz:** (stürzt nach der Tür, zieht ihren Revolver und richtet ihn, Lulu hinter sich drängend, gegen die Tür; zu Lulu): Laß los!

**Jack:** (reißt, zur Erde gebückt, die Tür von innen auf und rennt der Geschwitz ein Messer in den Leib).
(Die Geschwitz knallt einen Schuß gegen die Decke und bricht wimmernd zusammen.)

**Jack:** (entreißt ihr den Revolver und wirft sich gegen die Ausgangstür): God dam! Ich habe noch keinen hübscheren Mund gesehen. (Der Schweiß trieft ihm aus den Haaren, seine Hände sind blutig. Er keucht aus tiefster Brust und starrt mit aus den Kopf tretenden Augen zu Boden.)

**Lulu:** (zitternd an allen Gliedern, blickt wild umher. Plötzlich ergreift sie die Flasche, zerschlägt sie am Tisch und stürzt, den abgebrochenen Hals in der Hand, auf Jack los).

**Jack:** (hatte den rechten Fuß emporgezogen und schleudert Lulu auf den Rücken, darauf hebt er sie vom Boden auf.)

**Lulu:** Nein, nein! — Erbarmen! — Mörder! — Polizei! — Polizei!

**Jack:** Sei ruhig! Du entkommst mir nicht mehr! (Er trägt sie in den Verschlag.)

**Lulu:** (von innen): Nein! — Nein! — Nein! — — O! — O! . .

**Jack:** (kommt nach einer Weile zurück und setzt die Schale auf den Blumentisch): Das war ein Stück Arbeit! — (Sich die Hände waschend): Ich bin doch ein verdammter Glückspilz! (sieht sich nach einem Handtuch um.) Nicht einmal ein Handtuch haben die Leute hier! — Eine furchtbare ärmliche Höhle! — (Er trocknet seine Hände am Unterrock der Geschwitz ab.) Dies Ungeheuer ist ganz sicher vor mir! — (Zur Geschwitz) Mit Dir ist es auch bald zu Ende. (Durch die Mitte ab.)

**Die Geschwitz:** (allein): Lulu! — Mein Engel! — Laß Dich noch einmal sehen! — Ich bin Dir nah! Bleibe Dir nah — in Ewigkeit! (In die Ellenbogen brechend): O verflucht! (Sie stirbt.)

Um solche Steigerung überhaupt zu erreichen und zwar möglichst schnell, beginnt Wedekind seine Dramen nicht etwa mit einer Exposition, mit einem erklärenden Bekanntmachen der Umstände und Figuren. Mit Aufgang des Vorhangs steht der Zuschauer inmitten der Handlung, schon in den ersten Brandungen der Katastrophe. Der Normalbau des Dramas mit Exposition, Entwicklung, Höhepunkt, Katastrophe, Klärung, Ausklang usw. ist bei Wedekind überall außer Acht gelassen. Die Handlungen beginnen schon in einer äußerst gesteigerten Spannung, die nun im Hetztempo zur Explosion getrieben wird, wie eine Fieberkurve mit den letzten Zuckungen. Ohne Verstrickung und Verzahnung, Konsequenzen und Probleme und Konflikte, nur Zusammenstoß und Explosion.

Man könnte hier noch eine gewaltige Fülle von Material zusammentragen. In jeder Szene sind Häufungen, Wiederholungen und Steigerungen. Ich greife ganz willkürlich einige Blickpunkte heraus, die in einer besonderen Untersuchung über die Steigerung im Drama Wedekinds zu berücksichtigen wären, hier aber soll nur eine kurze Einsicht in das weitverzweigte System Wedekinds gegeben werden: Im „Liebestrank" wiederholt sich nicht nur der stumme Auftritt der Fürstin, sondern ebenso die Werbung des Fürsten um Katharina Alexandrowna Gräfin Trotzky, die von ihm immer nur sagt: „er ist mir zu dumm", ebenso wie Fritz Schwiegerling die Fürstin immer mit denselben süßen Worten: „Meine erste Frau!" in die Arme schließt. Auch die Flucht der Gräfin wiederholt sich unter nur gering variierten Umständen. Man untersuche auch einmal das Vorleben Schwiegerlings oder des Marquis von Keith: fabelhaft phantastisch ist eine solche Vergangenheit. In Paraguay sollte Keith Präsident werden, in München lebt er und will einen Feenpalast bauen, in Paris amüsiert er sich und russische Künstler leben von seinen Almosen. Und wer ist Schwiegerling? Ein ehemaliger Komiker, Maschinist. Akrobat, Kritiker, Balletmeister, Clown, Dramaturg, Oberregisseur, Feuerwerker, Chef der claque, Reitlehrer, Hofmeister — er nennt sich „Professor der modernen Philologie" und hat „soeben einem bengalischen Tiger die Drehorgel beigebracht"; er prahlt: „Ich bin dreimal vom Turmseil gestürzt, ich war siebenmal verheiratet, ich war siebenmal-

siebzigmal zum Sterben verliebt. Kein Glied an meinem Körper, das ich nicht schon gebrochen. Aber zeig mir die Situation, deren ich mich nicht zu bemeistern wüßte! Das lernt sich im Cirkus, siehst du. Ein entschlossener Sprung, und wenn der Fuß die Erde berührt, eine graziöse Kniebeuge, daß man nicht auf die Nase fällt. Jeder stürzt mal in Nacht und Finsternis, aber wem es an Elastizität gebricht, der bleibt im Grase, und die wilde Jagd saust johlend, kläffend, achtlos über ihn hin". — Ein tolles Sammelsurium!

Ebenso müßte das Wiederkehren bestimmter Requisiten oder Bemerkungen aufgezählt werden, so etwa: das Pierrotbild in der Lulutragödie, das Schwarz im 1. Akt malt und die Geschwitz kurz vor dem Ende wiederbringt; oder die Umkehrung in der Situation im Susammenhang mit der Begrüßung Dr. Schöns und seines Sohnes Alwa, die an den Satz: „In Paris ist Revolution ausgebrochen!" gebunden ist; oder die Wiederkehr bestimmter Handlungen, etwa das Verstecken der Liebhaber hinter Vorhängen und Säulen, unter Tischen und Decken im „Erdgeist". Selbstverständlich ist nicht nur die Anzahl der Liebhaber Lulus eine ungewöhnliche Häufung, auch die letzten Gäste bedeuten eine Steigerung. Der letzte Akt der „B. d. P." ist wieder ein Drama mit eigener Kurve: die Tragödie des Straßenmädchens. Vom harmlos komischen, stummen, ersten Gast Lulus, dem Herrn Hunidei, bis zum Vieh Jack ist eine unbestreitbare Steigerung. Im 2. Akt wäre schon auf die Erpressungen hinzuweisen, die gleich in Dreizahl angebracht werden und auf die steigenden Gegenmaßnahmen: Schigolch wird beschwichtigt, Rodrigo wird entfernt, vor Casti Piani flieht Lulu im letzten Augenblick. Die Zusammenstellung aller einzelnenen Fälle und Arten von Steigerungen in Wedekinds Dramen muß einer Sonderarbeit überlassen werden, die noch manch interessantes Resultat zu Tage fördern kann. Es ist hier nicht der Ort, eine Fülle von Material auszubreiten, das sich jeder, der auch nur ein mäßiges, künstlerisches Gefühl und einen ordentlichen philologischen Blick hat, in ermüdender Anzahl herauszuziehen vermag.

Hier sollen, nachdem die Steigerungstendenz erkannt ist, die scharfen Kontraste, die jähen Brüche aufgezeigt werden, die jene Disharmonie, jene Dissonanz erzeugen, die dem Werk Wedekinds seine groteske Eigenart geben.

Denn darin besteht die Groteskwirkung seiner Technik vornehmlich: in der Brechung der Situation, der Stimmung. Wedekind verstärkt sogar noch die Interruption seiner phantastisch hochgetriebenen Steigerung durch einen kurzen Gegenschlag. Die Siedehitze hört nicht nur auf, wir werden noch mit einem schießenden Kaltwasserstrahl geschreckt. Dissonanz schrillt zischend. Das Ende einer solchen Wedekindschen Szene ist wie ein Hochfliegen im Traum in raumlose Weiten, dann ein plötzliches Fallen, hilf- und haltlos den Atem raubend und endigt in schmerzhaft schreckendem Aufschlag des Bewußtseins. Ein Stürmen und Drängen auf steilhohen Berg, dessen Gipfel überrannt nur Anfang jähen Tiefsturzes ist. Kein Bild ist kraß genug, den brutalen Riß zu zeigen, der Wedekinds Steigerungen abbricht. Da fehlt jede organische Entwicklung, jeder vermittelnde

Übergang. Für das ganze Werk Wedekinds ist diese Sucht typisch: den Zuschauer aus allen inneren Bewegungen und Spannungen zu reißen, in gewaltsamer Interruption. Nirgends klingt die Szene aus, in angeschlagener Welle verhallend. Die Nerven zittern noch in orgiastischer Extase, da trennt Wedekind brutal durch das Fallen des Vorhangs oder eine kurze Wider-Szene, mit ein paar Worten, einer Pantomimik, oft nur einer Geste. Das Negativ steht aber im Mißverhältnis zu Quantität und Qualität des Vorrausgehenden. Taumel, Verblüffung, Verwirrung, Protest, Wut, sind die Reaktionen.

Betrachten wir als Beispiel noch einmal die Aktschlüsse des „Erdgeist":

I. Akt. Goll ist im Eifersuchtsparoxismus tot zusammengestürzt. Lulus Gefühllosigkeit ist maßlos. Sie weiß nichts als mitleidslos und vorwurfsvoll zu sagen: „Der Tanz ist aus. . . Er läßt mich sitzen. . . . Was fang ich an? . . ." Wie Peitschenhiebe treffen diese knappen Sätze. Und am Ende des erschütternden Akts steht in grauenhafter Isolation, in schreiendster Dissonanz zum ganzen Geschehen und zu Schwarz's innerem Kampf, in riesiger Zwerghaftigkeit Lulus infernalisch kaltblütige, lächerlich nebensächliche Bitte: „Würden Sie mich hier zuhaken. Meine Hand zittert."

II. Akt. Die beiden letzten Szenen. Nach der Entdeckung des gräßlichen Selbstmords des Malers Schwarz, will Lulu nur „fort, fort", ohne daß sie irgendwie innerlich getroffen wäre von der Tat, ja sie gibt Dr. Schön höhnend den Rat: „Schreiben Sie ein Feuilleton . . . Nennen Sie ihn Michelangelo . . . Geben Sie doch selber ein Extrablatt heraus: . . ." Und die Szene endigt:

**Lulu** (aufspringend, da es geläutet hat und die Polizei erwartet wird): Warten Sie, Sie haben Blut.

**Schön**: Wo . . .?

**Lulu**: Warten Sie, ich wische es weg. (Besprengt ihr Taschentuch mit Heliotrop und wischt Schön das Blut von der Hand.)

**Schön**: Es ist Deines Gatten Blut.

**Lulu**: Es läßt keine Flecken.

**Schön**: Ungeheuer!

**Lulu**: Sie heiraten mich ja doch.

(Es läutet auf dem Korridor.)

**Lulu**: Nur Geduld, Kinder . . .

Und daran schließt sich die nüchtern-rohe Szene, in der Dr. Schön dem Korrespondenten der „Kleinen Neuigkeiten" gelassen die Pressenotiz diktiert: „Schreiben Sie! — Verfolgungswahn . . ."

Der gräßliche Selbstmord, den Schwarz verübt hat, wird mit nüchternen Polizeibericht erledigt.

Der III. Akt steigert sich bis zur vorletzten Zeile. Schön ist eben tot auf den Teppich geschlagen. „(Von außen wird an die Tür gepoltert) **Alwa**: Die Polizei! (Geht

um zu öffnen)." Die Spannung ist auf den Höhepunkt, da schließt der Akt mit der winzigen Sorge des Pennälers Hugenberg: „Ich werde von der Schule gejagt." — Vorhang!

Noch einige Beispiele: Keith, von dem man wirklich erwarten dürfte, daß er seinem Ruin mit dem Revolver ein Ende macht, nimmt diesen wohl — aber legt ihn grinsend hinter sich mit den höhnischen Worten: „Das Leben ist eine Rutschbahn." Hier könnte man einen Selbstmord als organisch verständlichen Schluß empfinden — aber nun gibt ihn Wedekind gerade nicht; Keith lebt weiter, fängt wieder vorne an.

„Tod und Teufel" hat das groteske Ende, daß der Besitzer des Bordells, der Herr der Huren, in den Armen der Vertreterin des „Internationalen Vereins zur Bekämpfung des Mädchenhandels" stirbt. Man übersehe diesen Schluß genau: die ehrbare Elfriede von Malchus, überzeugte und mundwehrhafte Gegnerin des Marquis Kasti Piani, die zur Liebe des Leibs unfähige oder doch wenigstens tatenlose Jungfrau, ist schließlich so weit, daß sie dem Manne sagt: „Ihnen selbst, wenn Sie wollen, bringe ch meine Unschuld zum Opfer! Ihnen selbst, wenn Sie wollen, schenke ich meine erste Liebesnacht!" Die Handlung hat in ihrer Umkehrung den Höchstpunkt erreicht! Auf das Stichwort „Liebesnacht", schreit der Marquis auf: „Das hatte gefehlt!" Und schon kracht der Schuß des Selbstmörders. Bruch in der höchsten Extase. Jetzt beginnt das Groteskspiel, das mit drei Sätzen gekennzeichnet ist; Nach dem Schuß, der die tödliche Kugel in die Brust jagte, sagt Piani: „— Ver - zeihen Sie — Baronesse — ich — ich habe mir — wehgetan — das war nicht — nicht galant von mir —." In seinen letzten Sekunden steht er, steif emporgerreckt, wie vom Starrkrampf erfaßt, die Augen weit aufreißend: „Wir — wir müssen — den — den hohen Herrn (gemeint ist der Tod) — doch wohl stehend — — empfangen — — —" und bricht tot zusammen. Zuletzt küßt Elfriede den Leichnam „inbrünstig auf den Mund" und bricht in einen Strom von Tränen aus; „Diese letzte Enttäuschung hast Du Dir wohl in Deinem furchtbarsten Weltschmerz nicht träumen lassen, daß Dir eine J u n g f r a u die Augen zudrückt! —" Schluß des Stückes! Höchste Steigerung bis in kraus phantastische Unwirklichkeit und Unmöglichkeit, schreiendste Brechung und Dissonanz, ironische Negierung, grausiger Bankerott einer Lebensanschauung nicht nur der Hauptperson Kasti Piani, sondern auch des Dichters Frank Wedekind, denn einer ist der andere, und der andere ist der eine.

Oder: Als um Franziskas willen Mausi, ihre erste Geliebte, erschossen wird, zerschlägt die gleichgültige Unterhaltung Kullmanns und Kiesgräbers, die sich nicht stören lassen, den tragischen Höhepunkt mit ihrem zum viertenmal gebrüllten: „Halts Maul, alte Sau!" — — Effie, die zentrale Person von „Schloß Wetterstein" liegt als Leiche im Saale, die herein kommen, sehen sie liegen und — denken, ohne von ihr Notiz zu nehmen, schon wieder an Anderes, Neues. Tschamper nimmt roh und vergnügt den Giftbecher als Andenken mit und Heiri Wipf singt draußen vor dem Fenster: „Wie waren die Zwetschen so blau!"

Im Gesamtwerk Wedekinds ist kein einziger Abschluß, der nicht einen solchen Widerhaken hätte, solch ein Zerstören von Spannung und Stimmung, solch ein Hohngelächter nach tiefster Erschütterung. Aber auch innerhalb der Szenen liebt Wedekind solche unorganischen Dissonanzen. In ernsthaftester Aussprache sagt plötzlich ein Säugling: „A — a —" (Junge Welt); in einer Liebeswerbung zieht „Er" unvermittelt eine Düte Pralinées aus der Tasche (!) und bietet sie dar (Junge Welt). Oder: Zwei wandeln im Park unter uralten Bäumen, er umfaßt sie und will sie küssen, schwärmt in den Worten: „Man fühlt sein Glück doch erst in der Einsamkeit." Sie (abwehrend): „Nein, nein. Es riecht hier nach Karbolsäure". — — Der Kammersänger Gerardo, der zum Zuge nach Brüssel zurecht kommen will, springt, alles vergessend auf, indem er Helenes Leiche auf den Teppich fallen läßt: „Ich muß morgen Abend in Brüssel den Tristan singen! (An verschiedene Möbelstücke anrennend, durch die Mitte ab)" — — Den verzweifelten Beschwörungen seiner jungen Frau entreist sich in „Oaha" der fühllose Geschäftsmann Sterner mit dem Ausruf: „Ich brauche ein paar Gummischuhe!" und geht ab mit einem breiten: „Mahlzeit!" — — Selbst in das Schauspiel „Bismarck" ist diese Technik eingedrungen: vor einer schicksalsschweren Konferenz des preußischen Ministerpräsidenten mit dem bayrischen Bevollmächtigten ruft diesem sein Diener komisch entgegen: „Exzellenz! Exzellenz! der Bismarck kommt d'Stiegen afi!" — — Und in „Frühlingserwachen" stehen die Sätze nebeneinander: „Ich hätte Lust, mich in die Zweige zu hängen. Wo Mama nur mit dem Tee bleibt?

In derselben Linie liegen so absichtliche Mißverhältnisse und Umkehrungen, die man sogar als Umwertungen nehmen muß, wenn z. B. Keith, der Verführer, von allen verlassen wird, und der genialische Gauner vom geistlosen Geschäftsmann besiegt wird. Gibt es schärfere Kontraste, als wenn die spießbürgerliche Moral einen „Feenpalast", ein Freudenhaus raffiniertester Sorte, erbauen hilft, wenn Amor die Worte der Psyche spricht (Junge Welt), wenn ein König als Hofnarr auftritt (Nicolo), ein Schönheitsapostel als Cirkusclown (Hetmann) verpflichtet werden soll, wenn Herakles „barfuß im kurzen Tänzerinnenkleid, einen Kranz aus Rosen im Haar, mit Spinnrocken und Kunkel" auftritt, „wenn der einzige Mensch eines Dramas, der zur Liebe im menschlichen Sinn von Helfen, von Sich-Einsetzen und Opfern fähig ist, nur auf Grund seiner widernatürlichen Veranlagung dazu im Stande ist?[15]) Und ist es nicht ein Höhepunkt von Dissonanz, wenn uns Lulu durch lange Akte als Typus der Dirne erscheint, sie aber durch den letzten Akt, wo sie nun wirklich ihren Leib an jeden um Geld verkauft, wie eine Heilige wandelt. Ihre Teilnahmslosigkeit, ihre steife, seelenlose Kälte allem Geschehen gegenüber, wirkt wie rohe, brutale Gemeinheit, wie ein grauenhafter Mangel an Menschlichkeit, tierisch-bestialisch — im letzten Stadium ihres Lebens jedoch, in der Dachkammer in Londons finsterstem Viertel, wandelt sich die Wirkung dieser Art in das weltferne Dulden der Heiligen; Lulu scheint ihr Schicksal stumm und ergeben zu tragen,

als ob ihre Seele — die sie ja gar nicht hat — sich längst erhoben hätte über das Tun des Leibs. Märtyrerin und Hure scheinen hier in einer Person vereint.

Man wird sich bei Wedekind überhaupt selten klar, ob man Helden oder Verbrecher, Propheten oder Narren vor sich hat, Tragödien oder Komödien. Meist sind eben beide Pole hart nebeneinander gerückt, alle Zwischenglieder herausgebrochen. Wedekinds Spiel ist deshalb stets eine Art Tragikomödie. In den tragischen Werken leuchtet blitzartig eine kalte, komödienhafte Lächerlichkeit auf, durch die Komödien aber zieht eine Bitterkeit, die ihnen alles befreiende Lachen nimmt, sie mit einem zweifelnden Ernst beschwert.

Wir haben an den wenigen, aufgeführten Beispielen zur Genüge gesehen, wie immer Großes und Winziges, Tragisch-Erschütterndes und Lächerlich-Komisches in jähem Wechsel sich ablösen, ja häufig in Gleichzeitigkeit gerückt sind. An einer Stelle hat Wedekind sogar zu diesem szenischen Mittel als Effekt gegriffen: im 2. Akt von „Schloß Wetterstein" verführt Effie den Mann ihrer Mutter und verspricht ihm: „aber in dieser Nacht werde ich Dich küssen, daß Du mich Zeit Deines Lebens nicht mehr vergißt!"— In diesem Augenblick kracht im unteren Stock ein Schuß. Meinrad Luckner erschießt sich vor den Augen Leonores, die den Rat der Tochter befolgt hat und sich von dem unliebsamen Menschen befreit, „indem sie sich so stellt, als ob sie Feuer fange, in den brutalen Mann verliebt sei, übertrieben, unecht, bis ihm vor Ernüchterung die Haut schaudert." (! !) Hätte Wedekind die heute so beliebte Form der aufgeteilten Bühne gekannt, er hätte dieses Mittel weitgehendst zur Darstellung benützt, um die Dinge auch optisch direkt nebeneinder zu stellen, gesteigert und jäh, daß sie zur Dissonanz zusammenschrillen.

Wir müssen noch auf eine Tatsache hinweisen: durch den Bruch, der jedes Geschehen endigt, durch den krassen Sturz eines übersteigerten Wollens und Handelns führt Wedekind meist in den Anfang zurück. Wir erwachen aus dem Traum dort, wo wir in ihn hineingerissen wurden. So endigt Keith verlassen und mittellos, alle Pläne und Projekte sind vernichtet, alle Freunde und Frauen verschwunden, einsam steht die „Kreuzung von Philosoph und Pferdedieb", wieder ist alles in den drei letzten Tagen gescheitert, genau wie damals in Santiago, genau wie jedesmal. Sein Freund Scholz, der sich zum Genußmenschen ausbilden wollte, fällt in seine depressiven Wahnzustände zurück, aus denen er fliehen wollte, er geht in die Nervenheilanstalt. Und Lulu der „Erdgeist" sinkt in die Gosse, aus der sie einst Dr. Schön aufgelesen. Franziska lebt schließlich im bürgerlichen Heim, das im Grunde dieselbe Atmosphäre hat wie in der 1. Szene die Wohnung der Mutter. Nicolo scheitert genau so wie Karl Hetmann und Kasti Piani. Die Menschen sind in sich gefangen, unentrinnbar in ihrem Bannkreis gefesselt. Es gibt nur ein Auf und Ab, kein Vorwärts und Empor, keine Klärung und Lösung, noch weniger eine Erlösung. Man kann nicht einmal von einem Kreislauf sprechen, eher von einem Zick-Zack, das ansteigt, um plötzlich zu fallen in den status quo ante.

I. Akt II. Akt III. Akt IV. Akt

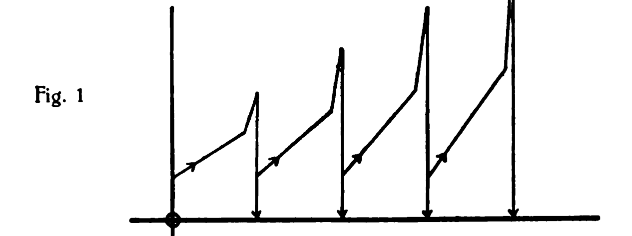


Fig. 1

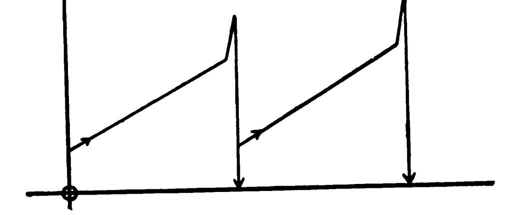


Fig. 2

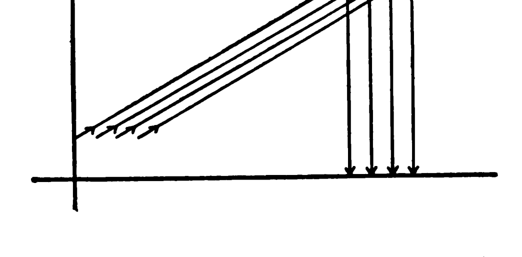


Fig. 3

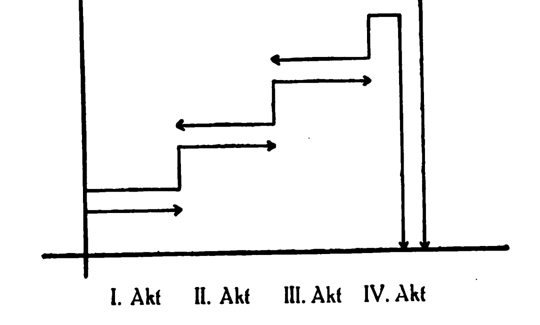


Fig. 4

I. Akt II. Akt III. Akt IV. Akt

Versucht man die Form des Wedekindschen Dramas graphisch darzustellen, so kommt man zu folgenden Kurven, die selbstverständlich nur schematisch sein können. (Siehe vorige Seite)

Unter Fig. 1 ist die monotone Wiederholung desselben Falls dargestellt, der sich jedesmal steigert und wieder in den Anfang zurückfällt. Langsame, immer sich verstärkende Steigerung wird von plötzlichem Sturz abgelöst. (Typus: „Erdgeist")

Das Zick-Zack unter Fig. 2 stellt die Wiederholung der Handlung dar,die sich über mehrere dramaturgische Einheiten erstrecken kann. Sie zeigt ebenfalls den typischen, jähen Absturz. (Typus: „König Nicolo")

Unter Fig.3 ist versucht die Handlungshäufung darzustellen. Ohne Verbindung laufen die Handlungen nebeneinander, um am Ende auf den Ausgang zurückzustürzen. Allerdings ist die gleichmäßig steigende Linie und gleichmäßige Entfernung nicht richtig, die Linien durchschneiden sich und wechseln in der Reihenfolge. (Typus: „Keith")

Unter Fig. 4 ist ganz schematisch und aufs äußerste vereinfacht der antithetische Bau graphisch dargestellt, der bestimmte Szenen durch Gegenüberstellung verbindet und steigert. Die Zahl der Kontrastierungen kann natürlich beliebig sein. (Typus „Frühlingserwachen")

Wesentlich ist bei solcher graphischer Verdeutlichung des Sichtbarmachen der starken Steigerungen und der grellen Gegensätze: „Die Handlung geht nicht in einer Linie, sondern geknickt; eine Katastrophe bricht sie ab, läßt sie zurückfallen — dann aber steigt sie, parallel zur ursprünglichen Richtung wieder an, bis zum nächsten und schließlich zum endgültigen Zusammenbruch." Die Gebrochenheit überanstrengter Heftigkeit zeigt sich klar, nirgends führt die Kurve hinaus in einen freien Lauf zum Ewigen der Erlösung. Ihre Unendlichkeit liegt in der Zwangsläufigkeit der Wiederholung, im Auf und Ab, im Hin und Her, im Vor und Zurück des Niemals-endens. Gäbe es eine Tragik der Linie, solche Form müßte sie zeigen. Weder das organische Rund der Ellipse oder des Kreises, noch der Schwung der Parabel und Hyperbel oder sonst einer unendlichen Figur ist zu erkennen, überall muß die Verzerrung, die Brechung, das Steile, das Stachelartige der Spitzen, die Klippe, das Zurück auffallen, das einsame und unverbundene Stoßen ins Leere.

Die Form mag manchmal gesetzmäßig geordnet, einfach und klar erscheinen, aber die Linie zeigt, daß dies Trug ist, denn sie wächst nicht aus sich, aus ihrem Ansatz, sondern ist Konstruktion, Zwang, Widerspruch, Verkrampfung. Hier ist kein innewohnendes Prinzip zu Maß und edler Einfachheit und harmonischer Würde, sondern Trieb zum Ungeheuren, Vielfachen, Ungewissen, Entsetzlichen. Nicht apollinisch, sondern dionysisch. Nicht die Ruhe ist Grundelement, sondern die Bewegung: die Dynamik und der Rhythmus als Vorstoß und Anprall, Rückfall und Umkehrung, weit entfernt von Stetigkeit und allmählicher Vollendung.

(Die Praxis der Bühne wird deshalb als äußerst mögliche Interpretation der Dichtung bei einer Wedekind-Aufführung niemals versuchen dürfen dieses Abgehackte der Szenenführung mit naturalistischen Mitteln zu überbrücken, sondern muß diesen Rhythmus klar herausstellen und zur Wirkung bringen.)

Und trotzdem ist Eines vorhanden: die Einheit des Kunstwerks. Das Bild zerflattert nicht in tausendfältigem Detail, in impressionistischen Einzelheiten, sondern zielt auf die Totalität des Prinzips, des Gesetzes. Gerade der Rhythmus der Wiederholung, quantitativ und qualitativ, erzeugt den Eindruck des Großen, Wuchtigen, Typischen, Wesentlichen. Dem Einzel kommt keine Eigenexistenz zu, nur das Ganze lebt in seiner kontinuierlichen Bewegung als Kunstwerk. Die ausdruckgewaltige Kraft der extatischen Hochspannung zerglüht das Allgemeine zu Gesetz und Formel, darin das Ewige, Unabänderliche, Absolute gefangen ist. Der hämmernde, zwangsläufige Rhythmus ist das kurvische Symbol solchen Kunstwillens. Denn es handelt sich nicht um die Ordnung, Klarheit und Strenge des natürlichen Rhythmus der Entwicklung in Abschnitten, sondern um auf das Gesetz reduzierten Rhythmus alles Seienden und Ewigen, der nur eine Bewegung kennt, die sich in zwei Werte gespalten hat: Plus und Minus.

Es muß noch einmal besonders betont werden, daß es sich bei Wedekind niemals um Schilderungen handelt, die etwa zeigen sollen, wie das Leben Großes und Kleines, Tragisches und Komisches durcheinander wirft in bunter Fülle und reichem Wechsel. Wedekind will mit voller Absicht den wirkungsstärksten Kontrast, die äußerste Gegensätzlichkeit, um die Grundwerte und das Grundgesetz des Seins zu erhellen. Weder Schmerz noch Spott sondern tragischer Ernst liegt in einem Bekenntnis, indem es heißt:

„ . . . daß meist vor lauter Staunen
lachen nicht noch weinen kann.“

„Nur kein Gelächter!“ So wehrt Wedekind im ersten Satz des Prologs zu Nicolo, um Mißverständnisse zu vermeiden. Er will nicht Mischung von Extremen, sondern schärfste Diskrepanz, Unmöglichkeit der Vereinigung, Element-Einsamkeit, Ur-Tragik.

Solche Betrachtungen müssen angestellt werden, denn was nützen alle Erkennungen der Form, wenn diese nicht Ausdruck einer inneren, geistigen Anlage und Haltung ist. Was soll dieses Wiederholen und Steigern, dieses wütende Verhetzen in monomanischem Eigensinn, dieses Brechen und Dissonieren in grausamer Härte? Wir müssen aus der Formung auf den Formenden schließen, aus dem Werk auf den Geist, der es geschaffen. Denn nicht nur in der bewußten Formulierung der Idee, sondern beim Künstler weit mehr in der ihm eigenen Art der Gestaltung glauben wir sein wirkliches Wesen zu erkennen. Die Beziehung zum Drama ist auch des Dichters Beziehung zu Welt und Kosmos.

Die Frage des Stofflichen im Werk Wedekinds hat uns bereits die monomanische Beschränkung — um nicht zu sagen fälschende Einseitigkeit — gezeigt. Die Gestaltungsart des Dichters zeigt uns nur eine Steigerung in gleicher Richtung; mit einer

Zähigkeit und Heftigkeit, die beinahe den Verdacht der Angst und Unsicherheit erregt, wird alles noch einmal gesagt und noch einmal und wieder noch einmal. Nicht irgend ein zufälliger Vorgang, ein Einmaliges, ein Individuelles soll das sein, was gezeigt wird, sondern ein Typisches, ein Allgemeines, ein Wesenenthüllendes. Das ist keine gelegentliche Konstellation, wenn Dr. Goll oder Schwarz oder die andern an Lulu scheitern und zu Grunde gehen. Nein, am „Erdgeist" muß jeder zerschellen, das ist ewiges Gesetz. Denn es gibt keine Verbindung und Verschmelzung der Lebenskreise, die Menschenwege schneiden sich nur, laufen aber nie in einen zusammen. Ganz losgelöst, einsam im kosmischen Raum irren die Lebensfiguren willenlos von ihrem Triebzentrum gejagt und gehetzt, bis das Schicksal ihnen den Schlag versetzt, der sie torkeln macht und in die Tiefe schleudert. Man muß den Blick ins Kosmische richten angesichts dieser qualvollen Unverbundenheit, dieses eisig unerbittlichen Ablaufs der Dinge. Man fühlt ein Schaudern vor der Leere, der Unbegreifbarkeit des Raums — einen horror vacui. Jeder Halt schwindet, einsam verloren lebt der Mensch im Endlosen, machtlos gegen eine geheime, unberechenbare Urgewalt, die ihn spielend vernichtet.

Ist aber diese Steigerungs- und Brechungstechnik Wedekinds nicht einem krankirren Anlaufen gegen Kerkerwände zu vergleichen, das mit blutgeschundenem Kopf endigt und in unheilbarem Zwang sich fortsetzt? Können wir so primitiv lässiger Technik überhaupt noch künstlerischen Wert zugestehen? Man mag manchmal mit Recht zweifeln. Denn einen bedeutenden Grad von Formkunst im Drama bedeutet es sicherlich nicht, wenn aus variierenden Wiederholungen eines Vorgangs ein Stück gezimmert wird, wenn Handlungen in unorganischer Fülle nebeneinander hergezerrt werden. Die Wirkung allerdings ist bei der Wedekindschen maßlos phantastischen Übersteigerung aller Einzelheiten sehr stark. Manchmal ist Kino-Kitsch und Kolportageschund hart gestreift, denn nicht die Kunst der Formung ist Wedekind das wichtigste, sondern die Wirkung auf die Zuschauer. Allenthalben in den theoretischen Schriften, in denen er Angaben über seine Werke und ihre Aufführung macht, betont Wedekind, daß ihm die Bühnenwirksamkeit das dringendste Anliegen sei. Immer verlangt er Steigerung, Tempo, leidenschaftliche Hochspannung. „Wie ein Hindernisrennen" so sollen seine Rollen gespielt werden.[16]) Oder: „Keith muß als Feuerkopf gespielt werden." Der „Kammersänger" ist eine „Mücke in 5000facher Vergrößerung" usw. Gegen jeden leichten Konversationston protestiert Wedekind von vornherein ebenso, wie er auffallende Dekorationen und Requisiten usw. für unzulässig erklärt. Alles Verkleinernde oder Ablenkende ist verboten. Also auch in der Darstellung noch einmal: Steigerung und Intensivierung. Man muß wohl zugeben, daß diese Hypertrophie die zulässige Grenze erreicht. Die Akte und Szenen der Dramen gleichen allmählich viel eher dröhnenden Predigten, drastischen Standpauken, hitzigen Expressionen eines Fanatikers. Nicht um der Kunst an sich willen, sondern um seine Ideen einzubläuen, rasselt Wedekind mit seiner Trommel, brüllt er

heiser in die Menge. Es ist kein Zweifel: der Gehalt geht vor die Gestalt, der Inhalt über die Form. Die Gestaltung der Wedekindschen Dramen aber überschreitet nur durch ihre Neuartigkeit und Heftigkeit das Mittelmaß. Denn diese einfachsten, primitiven, technischen Mittel der Steigerung und Dissonanz haben wenig fein-ästhetischen Wert, dafür aber äußerste Wirkungskraft. Und diese Wirkung ist: die Groteske. Die wahnsinnig, phantastische Steigerungshetze, der jäh dissonierende Bruch, die negierende Schlußszene sind die ganz gleichmäßigen Grundlagen der Groteskstimmung, die sich, wie wir gesehen haben, vor allen Dingen auf Abschlüsse der Szenen oder Akte konzentriert ist, sich aber auch sonst im Werk häufig findet.

Die Formung des Wedekindschen Dramas ist ein getreues Spiegelbild der Geistesanlage des Verfassers. Rasend wühlt er das Chaos auf und leidet an seiner eigenen Tat. In dynamischem Sturm, kaskadenhaften Stürzen, krampfhaften Schreien, sprunghaften, phantastischen Handlungen ringt sich der Mensch aus dem Ursumpf und wird von seinem Erdgeist, dem Urtrieb, wieder hinabgezerrt. Da ist weder Beruhigung noch Erlösung, sondern Hohn, Spott, Zynismus, Ironie, Grimasse, Zerstörung. Wie die Form, so ist das Wesen des Dichters: übersteigert, zerrissen, einsam, zweifelnd, negativ. Das torkelt tragisch zwischen Gott und Tier am Rande des Irrsinns. Schon die Stoffbetrachtung hat uns den verzerrenden Sehwinkel gezeigt, die unentwegte Verrückung — in der Formung der Dramen ist dies nur noch gesteigert. Das Komische nimmt dem Tragischen seinen Wert, aber steigert seine Wirkung; das Tragische raubt dem Gelächter die Lust, verhetzt es zum gellen Schreien bis an die Grenze, wo das Tragische sich von selbst im Gelächter löst, das Lachen einen Zusatz von tragischer Grimasse bekommt. „Wedekinds Puppenstube ist halb Lachkabinett, halb Schreckenskammer." [17]) Die klarste und knappste Formulierung fand diese seltsame Verzücktheit-Verrücktheit in Versen wie:

„Aber freilich steht auf festen
Füßen ja der Himmel kaum,
Drum schlägt auch der Mensch am besten
täglich seinen Purzelbaum."

Der ewige Gegensatz von Sinn und Unsinn, Geist und Form, Ideal und Wirklichkei findet auch in der Gestaltung des Kunstwerks seinen Ausdruck — bei Wedekind in der krassesten Form der Groteske, als Gegenstück im negativen Sinne zu Hebbels idealistisch-symbolischer Gestaltung der „metaphysisch unheilbaren Dissonanz" und dem „Gefühl des vollkommendsten Widerspruchs in den Dingen"; denn wenn Hebbel noch fragt: „ . . . wenn der Riß sich auch wieder schließt, warum mußte der Riß geschehen?" so schließt sich bei Wedekind die klaffende Kluft nie.

IV.

## Gestalt und Idee.

Der Versuch, nach dem Stofflichen auch den Haupt- und Eigenarten der dramatischen Technik Wedekinds eine geistige Bedeutung zu entnehmen, sie als Ausdruck einer Persönlichkeit, ihres Wesens und Wollens zu erkennen, mußte mit Notwendigkeit bereits in das Gebiet der Idee führen.

An Stoff und Form suchten wir, die schaffenden Energien, Geist und Seele des Künstlers zu entdecken. Nach der Interpretation der Erscheinungsformen soll nunmehr auch die Idee des Dichters untersucht werden. Es wird sich nicht allein darum handeln, die Idee als solche festzustellen, um ihr Wesen zu bestimmen, es wird ebenso wichtig sein, zu sehen, wie sich die theoretische Forderung des Dichters für das Leben zu seiner dichterischen Wirklichkeit verhält, und wie der Dichter sich selbst zu ihr stellt, also den Beziehungen nachzugehen, die zwischen Wollen und Wirklichkeit, Idee und Gestallt, Dichtung und Welt bestehen. Wenn man sich auf den Standpunkt moderner Kunstbetrachtung, wie sie etwa Worringer[1]) vertritt, stellt, so ist ja nicht das Können das Wesentliche der Kunst, sondern das Wollen. Die Wissenschaft wird aber stets auch die Gestalt untersuchen müssen und die Spannung zwischen ihr und der Idee, welche der Dichter verkündet; denn aus dieser Spannung ist der Geist und das Wesen des Dichters oft klarer zu erkennen als aus der begrifflich geformten Idee selbst. Dichter sind oft schlechte Interpreten ihrer Gedanken, aber in der Art ihrer Interpretation, den Abweichungen ihrer Dichtungen von der theoretischen Formulierung äußert sich oft unbewußt das wirkliche Wesen des Künstlers.

Beide bisherigen Betrachtungen, sowohl die des Stoffs als auch die der Technik Wedekinds, haben eine Einheitlichkeit darin gezeigt, daß hinter einer äußerlich vielleicht verwirrenden Fülle eine starre Einseitigkeit steht. Diese Einseitigkeit ist das Wesentliche der Ideenwelt Wedekinds, wenn überhaupt die gedichtete Welt ein Abbild des Dichters ist. Vor allen Dingen die Stoffbetrachtung hat gezeigt, wie der Umfang auf einen ganz bestimmten Inhalt beschränkt wird: auf das Thema vom wilden, schönen Tier. Tatsächlich ist das Denken Wedekinds von dieser einen Idee der Herrschaft des vitalen Lebenstriebs vollkommen beherrscht. Wie das Stoffliche nur die Unterseite des Lebens in

äußerster Häufung zeigt, die Technik allein auf das Prinzip der Übersteigerung bis zur Dissonanz zielt, so beschränkt sich das Wollen des Dichters auf diese einzige Idee, die mit fanatischer Intensität und quälender Eintönigkeit wiederholt wird. Nicht nur in der Beschränkung liegt eine Steigerung, sondern noch vielmehr in der Idee selbst, bezw. ihrer Formulierung. Die Forderungen Wedekinds sind geradezu phantastisch, er übersteigert den Sinn bis zum Unsinn, denn das ist das Wesen des Übermaßes, daß es ins gegenteilige Extrem umschlägt. Wie Wedekinds Technik zu höchster Zuspitzung tendiert, die Form zerbrechend, so auch die Idee. Wenn alle Fragen und Äußerungen des Lebens unter dem einzigen Gesichtspunkt des Animalisch-Vitalen gesehen werden, wenn überhaupt nur „die wenigen Menschen in Betracht kommen, denen das Unmögliche möglich wird", so ist das die äußerste Grenze, wo sinnvoll und sinnlos aufeinander treffen.

Wedekind fordert nicht etwa Berücksichtigung und Pflege natürlichen Trieblebens, Ausgleich zwischen Geist und Fleisch, sondern „das Fleisch hat seinen eigenen Geist," [2]) d. h. also der Geist ist vollständig im Dienst des Fleisches, der Trieb herrscht in unbedingter Allmacht. Wenn „die Wiedervereinigung von Heiligkeit und Schönheit als göttliches Idol gläubiger Andacht" [3]) das Ziel sein soll, dem der Dichter seit frühester Kindheit zustrebt, so ist das insofern eine täuschende Formulierung, als die Schönheit bei Wedekind der Heiligkeit gleichzusetzen ist, d. h. die Schönheit hat ihre eigene Heiligkeit. Es gibt einen „Seelenadel der Schönheit", eine „Moral der Schönheit." [4]) Es sollen nicht zwei Dinge vereinigt werden, sondern die Schönheit soll als Heiligkeit, als höchstes Gut, als höchster Wert gelten. Die Heiligkeit im Sinne eines seelisch-geistigen Werts wird ausgeschaltet, denn „mit dem idealen Plunder hast du zeitlebens das Nachsehen" heißt es im „Liebestrank." [5]) Die Vollkommenheit des äußeren vitalen Kraftmenschen ist auch die des inneren. Wedekind behauptet ja, daß es „zwischen dem äußeren und dem inneren Menschen keinen Unterschied gibt", „Klugheit, Gesundheit, Sinnlichkeit und Schönheit" sind ihm „unzertrennliche Begriffe". Nicht nach sittlichem Maßstab werden die Menschen unterschieden, sondern in starke und schwache getrennt. „Der Maßstab für die Bedeutung eines Menschen ist die Welt und nicht die innere Überzeugung, die man sich durch jahrelanges Hinbrüten aneignet". Wedekind kehrt den Satz um: Es ist der Geist, der sich den Körper baut. Um hochwertige Menschen zu erzeugen, gründet Hetmann-Wedekind den „Bund zur Züchtung von Rassemenschen". „Hidalla" und der Roman „Mine-Haha" sind grasseste Belege dafür, daß nur durch rassehygienisch-eugenische Hebung ein Menschengeschlecht nach Wedekinds Ideal erstehen kann. Wohl spricht er vom „Fleisch-Geist", aber der Geist darin ist eine durchaus unselbständige bis zur Unkenntlichkeit und Wirkungslosigkeit verdrängte Potenz. Der Körper allein ist Ausdruck des Menschen, am Gang erkennt man den Charakter, die Seele und bei der Schilderung seiner Lulu kam es dem Dichter „darauf an, den Körper eines Weibes durch die Worte, die es spricht, zu zeichnen." „Bei jedem ihrer Aussprüche — fragt er sich — ob er jung und hübsch

mache."[6]) Die vitale Vollkommenheit und Stärke iſt Lebensziel. Deshalb ſind Menſchen ſeine Helden, die den „allerergiebigſter Lebensgenuß für ihr rechtmäßiges Erbe betrachten" (Keith), in denen „jeder Puls ein Piſtolenſchuß iſt" (Effie), die in rückſichtsloſem Egoismus leben, die, „nicht umzubringen ſind" und „wenn ſie ſtürben, ohne gelebt zu haben als Geiſt umgingen", „an die der Tod ſich nicht herantraut, aus Furcht er könne ſich blamieren."[7]) Schwiegerling[8]) verkündet die unerbitterliche Ethik des Naturmenſchen, die nur eins im Kampf ums Leben kennt: den Sieg des Stärkeren. Zur Stärke aber gehört nicht nur phyſiſch rohe Kraft, ſondern Schläue, Skrupelloſigkeit, unverbildeter Egoismus. In den ſtärkſten Äußerungen der Natur zeigt ſich das Höchſte des Menſchſeins, „die Heiligkeit ſinnlicher Leidenſchaft", ſie beherrſcht alle Gebiete des Lebens: Kunſt und Kirche, Politik und Wirtſchaft, Recht und Moral.

Durchſucht man Wedekinds Werk nach ſeinem Gedankengehalt, ſo wird man immer wieder mit ſchließlich langweilender Gleichförmigkeit auf dieſen Grundgedanken ſtoßen, der mit beinahe irrer Monomanie in fanatiſcher Radikalität propagiert, verkämpft und diskutiert wird. Engſte Beſchränkung und maßloſe Übertreibung ſind die weſentlichen Eigenſchaften, wenn man von der innewohnenden Antithetik noch ſchweigen will.

Es kommt hier in dieſem Zuſammenhang nicht darauf an, feſtzuſtellen, wo philoſophiſch die Mängel dieſes Gedankens liegen, welches die Verirrungen ſolcher Anſchauungen ſind; es genügt die Erkenntnis einerſeits der unglaubhaften und fälſchenden Einſeitigkeit der Weltſchau in der Beſchränkung der Lebenskräfte und -werte auf die Triebelemente, andererſeits der Überſteigerung unter Mißachtung aller Grenzen, die dem Menſchen geſetzt ſind; denn ſelbſt der vitalſte und lebenskräftigſte Menſch kann das Unmögliche nicht möglich machen und Menſchen, die ſchrankenloſem, unerſättlichem Lebensdurſt und -genuß ſich überlaſſen, hetzen ihre Kraft zu Tode in feſſelloſer Leidenſchaft. Jeder Überſpannung folgt der Bruch, das Prinzip der Zeugung wird zum Prinzip der Zerſtörung.

Weit wichtiger erſcheint es, feſtzuſtellen, wie ſich die Theorie Wedekinds in ſeiner poetiſchen Wirklichkeit ausmacht, wie die Träger ſeiner Ideen leben, was ſie erreichen, wie ſie enden; wie eine Welt ausſieht, in der Wedekinds Grund- und Leitſätze Wirklichkeit ſind oder werden ſollen. Dabei wird ſich zeigen, wie der Dichter ſich zu ſeinem Programm ſtellt, ober wirklich felſenfeſt von deſſen Möglichkeit und Richtigkeit überzeugt iſt, oder ob nicht doch Gegenſtrömungen vorhanden ſind.

Wedekinds Ziel iſt ein Reich der Schönheit und der Kraft, der neue Menſch von Adel, Raſſe und Mut, ein Helenentum von olympiſcher Schönheit und Reinheit, die harmoniſche Einheit von Leib und Geiſt, Intelligenz und Kraft, Eros und Logos, von Chriſtos und Dionyſos. Ein imponierendes Programm. Wenn man ſich aber die gedichtete Welt Wedekinds anſieht, klärt ſich das Rätſel ſeines tragiſchen Mißverſtandenwerdens ſofort auf. Die zweite und auch die dritte Periode ſeines Lebens mußten deshalb größtenteils mit Verteidigungen, Rechtfertigungen, mit nachgeſchaffenen Prologen

und Erklärungen des Geſamt- und Einzelwerks ausgefüllt werden, die Diskuſſionen verdrängten die Kunſt. Die äußere Tragödie Wedekinds liegt in ſeinem tragiſchen Kampf mit Zenſur, Kritik und öffentlicher Meinung, die die Reinheit und Poſitivität ſeines Wollens, die „anima candida" nicht anerkennen wollten. Man muß ſich aber fragen, iſt Wedekind nicht ſelbſt ſchuldig? iſt er nicht ſelbſt der Erreger falſcher Anſchauung? iſt das Mißverſtändnis nicht eine ganz ſelbſtverſtändliche Auswirkung ſeiner Art? Denn was zeigt uns Wedekind in ſeinem Werk? Eine gräßliche, häßliche, verkommene Sammlung von Dirnen, Hochſtaplern, Mördern und Mädchenhändlern, die Welt wird zum Cirkus und zum Bordell. Klafft nicht ein greller Riß zwiſchen Theorie und Dichtungswirklichkeit, ſchreit nicht eine Diſſonanz zwiſchen Wille und Werk? Wo iſt denn der Seelenfrieden des Sinnenglücks, wo die Heiligung des Leibs, wo die Erlöſung im Genuß, wo das geſchaffene Monument des Machttriebs? Aus Wedekinds Werk ſcheinen alle poſitiven Werte der Wirklichkeit geſtrichen. Kein Glück der ruhenden Harmonie, kein Reſultat der ſchaffenden Arbeit! Nur Nacht und Grauen, Raſerei und Vernichtung, Wirrnis und Irrſinn, Angſt und Verbrechen, Gemeinheit und Tod. Die Stoffbetrachtung hatte ſchon als weſentlichen Beſtandteil jene Negativität ergeben, die der Idee des Dichters vollkommen widerſpricht.

Nun mag man wohl ſagen, das neue Reich Wedekinds ſei noch nicht möglich, weil die amtliche und bürgerliche Moral Natur und Leben in blinder Enge erſticke. Wedekind kämpfe ja gerade gegen die beſtehende für eine neue Welt- und Menſchenordnung. Aber beſtätigt er nicht in jedem Werk die Übermacht der „Kartoffelſeelen"-Moral? Und dann! von allen ſeinen Helden ſcheitert nur ein einziger an der Schutzmannsſeele — der Theoretiker Karl Hetmann, der Dichter ſelbſt mit ſeiner Idee. Es iſt nicht allein die Diſſonanz zwiſchen Wedekind und der bürgerlichen Weltanſchauung, ſondern die Diſſonanz im Komplex Wedekinds ſelbſt, die in ſeiner negativen Anlage ſchickſalhaft begründet liegt.

Mit dem Bruſtton aufrichtigſter Überzeugung hat ſich Wedekind gegen die Einreihung unter die Verneiner gewehrt, auch die erdenklichſten Widerwärtigkeiten hätten ihn nicht dahin bringen können. „Verneint" im Sinne einer offenen Revokation, einer Änderung ſeines Theorems hat Wedekind niemals. Mit eigenſinnigſter Starrheit iſt er auf ſeinem Standpunkt geblieben. Allemal hatte er nach äußeren und inneren Niederlagen den Kampf für dieſelbe Sache mit derſelben letzten Intenſität wieder aufgenommen. Aber Effies Worte kennzeichnen die wahre Natur dieſes Fanatismus: „Kämpf ich den Kampf um meine Überzeugung weiter? Ich muß, ich muß! — — Nicht aus Ehrgeiz, ſondern weil man nicht anders kann, weil man dazu verdammt und verflucht iſt!" — Das iſt die innere Tragödie Wedekinds: Ein Dichter, in dem die fauſtiſche Sehnſucht nach einem höheren Menſchentum lebt, der in Kindern und Narren, in Ausgeſtoßenen und Geächteten einen letzten glimmenden Funken erblickt, den er zu leuchtender Flamme

entfachen möchte, den das Schickſal aber nicht beſtimmt zur Höhe zu ſteuern, zu Burgen und Tempeln, im Paradies zu wandeln, den ſeine Muſe ins inferno führt, in den Abgrund des elementaren Chaos. Das negative Vorzeichen ſteht weiſend über Wedekinds Weg und Werk, aus dem wie Hilfeſchreie ſeine Sehnſucht klingt. Wedekind will für den Sieg ſeines Gedankens kämpfen und zeigt deſſen Niederlage, will zu den lichten Höhen des Gottes und führt in die Tiefen des Dämons.

Dieſe eigentümliche Zweiſeitigkeit lebt von den frühesten Gedichten bis in den Ausklang des „Herakles". Wedekinds Ideeträger und -verkörperer, Theoretiker und Praktiker gehen an der Idee zu Grunde, die ſie verkünden, oder an einem gleichen Symbolträger. Lulu z. B. die reinſte Wedekindgeſtalt wird nicht von der Sittenpolizei in Verderben und Tod gejagt, ſondern von der brutalſten Elementargewalt vernichtet. Der „Marquis von Keith" wird nicht von Kriminalbeamten entlarvt, ſondern vom Konſul Caſimir, dem kalten geiſt- und gefühlloſen Lebensſpieler, mit kleiner Geſte bei Seite geſchoben. Caſti Piani, der Hurenherr im „Totentanz", erſchießt ſich nicht, weil ihn Elfriede zu Einſicht und Reue bekehrt hätte, ſondern weil er einſehen muß: „Was tu ich noch auf der Welt, *wenn auch der Sinnengenuß nichts als hölliſche Menſchenſchlächterei, wenn auch der Sinnengenuß nichts als ſataniſche Menſchenſchlächterei iſt*, wie das ganze übrige Erdendaſein! *So alſo* nimmt ſich der *einzige göttliche Lichtſtrahl* aus, der die ſchauerliche Nacht unſeres martervollen Lebens durchdringt! Hätte ich mir doch vor einem halben Jahrhundert eine Kugel durch den Kopf gejagt! Dann wäre mir dieſer jämmerliche Bankrott meines *hochſtapleriſch zuſammengeſtohlenen Seelenreichtums* erſpart geblieben!" Und was hat ihn ſo zerſchmettert? ihn, den Propheten der Fleiſchesluſt? Der viermalige Jammer des Freudenmädchens Liſiska:

„Immer nur war es der hölliſche Trieb,
aus dem an Freude nichts übrig blieb . . ."

In ganz ähnliche Worte faßt Effie, die andere Lulu, das Reſultat ihres Lebens:

„Erloſchen iſt des Lebens Flammenpracht,
nur freudlos düſtere Kohlen blieben übrig.
Verkaufs-Entſühnung, Dirnen-Heiligung,
wie albern, wie entſetzlich ſchal mir das
jetzt klingt! Und doch kehr ich nicht um,
jetzt kommen
Verfall und Niedergang. Sie ſollen aufrecht
und ſtolz mich finden, wie das Glück mich ſah."

Schon durch „Frühlingserwachen" zieht das ätzende Element der Bitternis Wedekinds. Aus den innerſten Spannungen wächſt die Kindertragödie. Die Antithetik iſt nicht etwa von außen an das Werk herangetragen, ſondern liegt in der Gegenſätzlichkeit des Lebens

überhaupt, in dem Widerspruch sowohl des Sinns als auch der Form. Ein einziges Mal strahlen Schönheit und Glück des Lebens — in dem Monolog Wendlas, aber auch dieses Stück endet in Tod, Nacht und Grauen. In der phantastischen Schlußszene ersteht Wedekinds eigene Welt, eine Diskussion über den Sinn des Lebens, der ein Widersinn ist. Nur einer kann aus dieser Narrheit führen, der „vermummte Herr", der das Leben selber ist und wie ein moderner Mephisto auftritt. Mag man sich wehren gegen den Vergleich mit Mephisto, der immer wieder aufgestellt und immer wieder bekämpft wird, — nicht das Äußere, sondern der Sinn ist wesentlich. „Vermummt" also ewig unverständlich und ungreifbar ist der Lebensreiz.

Der Urwille der Welt hat zwei Pole einer Kraft: das Leben und den Tod. Die Tragödie enthüllt die Tragödie des Lebens. Aber Wedekind bejaht das Leben, weil es Leben ist, nicht weil er ein gläubiger Bejaher des Positiven wäre, sondern weil er dazu verdammt und verflucht ist, das Leben auch mit seinem Grauen und Schrecken zu erleben. „Das Leben ist eine Rutschbahn" ist auch der Weisheit letzter Schluß in „Frühlingserwachen". Melchior kehrt ins Leben zurück, das selbst von den Toten nicht tragisch, sondern lächerlich genommen wird, und er wird einmal als Keith oder Piani oder Hetmann, als Nicolo oder selbst als Simson oder Herakles an diesem Leben zu Grunde gehen. In der Kindertragödie tönt noch die leise Melodie der Lust, die von nun an nur noch zum Untergang reißt, doch schon in der Resignation des kopflosen Moritz klagt der Dichter, der Melchior sein möchte und Moritz ist.

Seinen Gedanken des schönen Lebens hält der Dichter fest. Aber obwohl er immer besessener ihn verkündet, wird seine innere Stellung zum Glauben an die Verwirklichung immer schwächer. Nur noch in der Theorie jubelt der Eros, in der Wirklichkeit herrscht seine verzerrende Gestalt des Sexus. Von Lulu über die Linie Kammersänger — Keith — Scholz — Nicolo — Hetmann — Piani-Lindekuh — Buridan — Veit Kunz — Simson bis zum Herakles steigert sich der Fanatismus des Dichters und schwindet seine Glaubenskraft, wie sich seine intellektuell-theoretischen Kampf- und Streitschriften stärken auf Kosten des künstlerischen Werts von Form und Geschlossenheit der Dichtung. Immer mehr tritt der Bekenner in den Vorder- immer mehr der Künstler in den Hintergrund. Nicht mehr Gestalten leben in den Dramen, sondern Verkleidungen des Dichters diskutieren. Und wie Wedekind in seiner eigenen Theorie unentrinnbar gefangen ist, wie er „verflucht und verdammt" den Kampf um seine Überzeugung weiter kämpfen muß, so sind seine Menschen in ihrem Trieb gefangen. Wie Wedekind der Welt gegenüber steht, immer einsamer in sich zurückgedrängt, Monomane — so sind seine Menschen aus diesen Wedekindschen Ideen heraus einsam, „aus Schicksal einsam, weil Eros einsam macht".[9]) Die Ausdeutung Wedekindscher Formungstechnik hatte schon zu diesem Resultat geführt, diese eigentümliche Unverbundenheit und Isolation der Handlungen und Figuren zu erkennen gegeben, die für diesen Dichter typisch sind. In der Idee findet die Technik ihre Bestätigung.

Mit Franziska hat Wedekind eigentlich ſeinen Glauben vollends zu Grabe getragen, der ſchon in „Hidalla“ in den letzten Zügen lag und in „Simſon“ und „Herakles“ in mythiſcher Verklärung ausklingt. Man merke wohl: Wedekind hat nicht ſeine Idee aufgegeben, aber ſeine innerſte Kraft, ſie ſelbſt zu beſtätigen, verblich langſam und ſtetig. Naumann läßt dieſen Gedanken durchblicken,[10]) wenn er Melchior und Hetmann nebeneinander ſtellt. Der Junge des Frühwerks geht ins Leben zurück, wie ſpäter noch Schwiegerling oder Keith; der reife Hetmann-Wedekind aber hat den Glauben an die Menſchheit und die Möglichkeit der Verwirklichung ſeines Evangeliums verloren, geht hin und tötet ſich ſelbſt. Die Wirklichkeit ſiegt über das Ideal. Launhardt, der Gegenſpieler des Narren-Propheten, faßt das Fazit in die draſtiſche Prägnanz des Schlußſatzes, der an Fanny gerichtet iſt: „. . . . ein lebender Schurke iſt Ihrer Geſundheit zuträglicher als der größte, tote Prophet“.[11]) Naumann und H. M. Elſter haben aber richtig erkannt, daß der Verneinung der Allmacht des Geiſtes keine alleinige und unbedingte Bejahung der Allmacht des Geſchäfts- und Machtwillens gegenüber ſteht; irgendwo — und gerade in „Hidalla“ beſonders deutlich — klingt allemal eine leiſe, noch unbejahte Sehnſucht nach der Allmacht der Liebe. Hetmann, der häßliche Krüppel „verzichtet auf Fanny Kettler, die Liebe und das Glück der Sinne“, durch ſeinen Selbſtmord; er ſtirbt für die Idee, um ſie nicht ſelbſt durch eigene Tat widerlegen zu müſſen. Mit der größten Skepsis: „Meine Rechnung war falſch“ oder „Ich kann mir ja auch kaum mehr verhehlen, daß alle meine Überzeugungen auf Irrtümern beruhen“ geht er in den letzten Kampf, um in ihm den Tod zu ſuchen, aus Angſt, ſeine Lehre ſelbſt nicht zu Ende leben zu können. Halb zum mindeſten ſiegt die Liebe — aber nicht jene, die aus Leib und Trieb entſpringt; die ſeeliſche Bindung, die Neigung des Menſchen, die nicht nach Schönheit oder Häßlichkeit fragt, gewinnt Exiſtenz, wenn auch nie und niemals Wirklichkeit. Die einſtige Idee vom „wilden ſchönen Tier“ iſt nicht tot, aber von bitterer Skepsis und ſcharf freſſendem Zweifel zerſetzt. „Nicolo“ und „Franziska“, „Tod und Teufel“ und „Zenſur“, „Simſon“ und „Herakles“ ſind nur Wiederſchein ſolcher inneren Situation.

Wedekind lebt in der Diſſonanz: Idee und Wirklichkeit, Heiligkeit und Schönheit, Gott und Tier. Er ſucht die Syntheſe, ohne ihre Möglichkeit zu erkennen, d. h. ohne zu wiſſen, daß ſie gleiche Kräfte nur mit verſchiedenen Vorzeichen darſtellen. So wird er einſam und immer einſamer, iſoliert wie ſeine Helden, er verliert den Konnex mit Welt und Daſein ſchließlich ſo ſehr, daß er nur noch ſich ſelbſt darſtellt. Schon in Hetmann tobt der Kampf gar nicht mehr allein nach außen, ſondern in ihm ſelbſt. Die Tragik iſt nur noch eine intellektuelle. „Er wirft ſein Leben fort aus Hilfsloſigkeit“, aus Angſt vor ſich ſelbſt will er die Freiheit, die „durch nichts beſchränkte Freiheit“; deshalb hat er ſich ähnlich wie der kopfloſe Moritz Stiefel „entſchloſſen, von heut ab über die normale Welt als etwas hinwegzuſehen, was für mich gar nicht mehr vorhanden iſt“. Wie ein Aufſchrei tiefſter Seelen- und Hirnqual ſteht ein Satz des Vereinſamten: „Wie kann ich

mich als normaler Menſch ſeit meiner früheſten Kindheit in einem ſo abgrundtiefen, unüberbrückbaren Gegenſatz zur normalen Welt befinden"? Das iſt die tiefſte Tragik Wedekinds: die wachſende Einſamkeit, das Leid der Iſolation von Leben und Wirklichkeit, die dämmernde Erkenntnis der Abſtraktion ſeiner Ideen, die doch auf äußerſte Realiſierung zielten.

Wedekind war ſelbſt nicht der Menſch ſeines Ideals. Er erſehnte ihn nur; er war in ſich ſelbſt zerriſſen und gebrochen. Er ſchwankt in ruheloſem Widerſpiel zwiſchen Gott und Tier, zum Gott ſtrebend, im Tier gefeſſelt. Die reine Idee vermag den rings gehäuften Lebensſtoff nicht zu überwinden, ſondern fühlt ſich von ihm bedroht, ſie bricht ſich am Gegenſtand, und im Künſtler vollzieht ſich ſo ein Ringen zwiſchen Idee und Stoff. Da ihm das Schickſal ein negatives Zeichen als Weiſer über den Weg ſtellte, ſo will ſein Weg zu Gott aufſteigen, führt aber in die Tiefen, in die Welt des Triebs, der Sinne, der Leidenſchaften. Das iſt die andere Tragik: Wedekind ſucht den Seinsgrund der Dinge nicht in den Höhen des Geiſtigen, ſondern in den chaotiſchen Tiefen, wo formſchöpferiſche und formzerſtörende Kraft in myſthiſcher unio verbunden ſind. In dieſen Gründen findet er den Kraftkern des Lebens, der unerſchüttert und unerſchöpflich, aber von menſchlicher Geſellſchaft verſchüttet und ſchamhaft verleugnet, lebendig wirkt, über alles Zeitliche und alle Erſcheinung hinaus in gleichbleibender Ewigkeit. Er tritt in das Reich des Nicht-Überwindbaren, wo das Daſein mehr leidend ertragen als aktiv überwunden wird, und die Helden mehr Märtyrer ſind als Herrſcher.

Unſere Unterſuchung geht nicht darauf aus, Wedekinds peſſimiſtiſchen Subjektivismus mit Zitaten zu belegen, ſie will ihn nicht einmal als Willen behaupten. Denn was der Dichter verkündet, iſt ein Ideal in poſitiver Forderung, die Exiſtenz jedoch lebt dazu in genauer Negation. Das iſt die tragiſche Diſſonanz ſeines Seins, ſeines Schickſals.

Dieſe Negativität iſt zu tiefſt begründet in der Idee, die Wedekind verficht. Damit, daß Wedekind in die Bezirke des Dämoniſchen eintritt, nimmt er mit dem Schöpferiſchen zugleich das Zerſtöreriſche auf. Das „wilde, ſchöne Tier", der „Erdgeiſt", die ſchillernde Schlange —

„Sie ward geſchaffen, Unheil anzuſtiften,
Zu locken, zu verführen, zu vergiften —
Zu morden, ohne daß es einer ſpürt." 12)

Genuß wird Opfer, Luſt Vernichtung — das iſt der tiefſte Gehalt, der in Wedekinds Werk ſteckt, die Weltidee, die über allem Zeitlichen und Perſönlichen ſteht.

Wedekind dringt aus ſchickſalhafter Beſtimmung in die Tiefe, in das Kreatürliche, in das Chaotiſche. Dort lebt in Ur-Einheit und Ur-Spaltung die formſchöpferiſche und -zerbrechende Kraft. Dieſe Dämonien des Machttriebs und des Erostriebs ſind Urkräfte, die ſelbſt zur Heiligkeit ſteigen können als unüberwindliche Elementar-Gewalten. „Heilige Dämonie ſind in gleicher Weiſe in den orgiaſtiſchen Phalluskulten mit der Zerſtörung

der ſchöpferiſchen Potenz, wie in der kultiſchen Proſtitution mit der bedingungsloſen Hingabe der Zeugungskräfte im Dienſte der Gottheit-Haltungen, die einſchließlich ihrer dämoniſchen Elemente in die höchſten Formen der asketiſch-erotiſchen Myſthik hineinreichen. Heilige Dämonien ſind in den rauſchhaften Zerreißungs-Mythen und -Orgien — die auf höchſter Stufe im ſakralen Opfer der Gottheit nachklingen; ſind im Blutopfer für den Bodengott, der Leben verſchlingt, um Leben zu ſchaffen — das Urbild der menſchenzerſtörenden Dämonie der Wirtſchaft . . . Das unſerer Zeit eindrücklichſte, die letzte Tiefe der heiligen Dömonie erfaſſende Symbol iſt der „Großinquiſitor", wie ihn Doſtojewski geſchaut und dem Chriſtus gegenüber geſtellt hat: die Religion, die ſich abſolut ſetzt und darum den Heiligen, auf deſſen Namen ſie ruht, vernichten muß — der dämoniſche Machtwille des ſakralen Seins".[13])

In allen dieſen Kräften, in der Spannung, die ſie lebendig und aktiv erhält, iſt ein Poſitives enthalten und ein Gegen-Poſitives. Der Religionsphiloſoph Tillich hat das Dämoniſche am tiefſten erkannt, wenn er ſieht, daß die Geſtaltzerſtörung „nicht von außen kommt, nicht auf Mangel oder Unmächtigkeit beruht, ſondern aus dem Grunde der Geſtalt ſelbſt ſtammt, der organiſchen wie der geiſtigen. Dieſen Zuſammenhang verſtehen, heißt das im Begriff des Dämoniſchen Gemeinte in ſeiner Wahrheit und Notwendigkeit, alſo in ſeinem metaphyſiſchen Weſen erfaſſen".[14]) In dieſen Tiefen und Abgründen lebt Wedekinds Werk und Perſönlichkeit. Er ſucht den unerſchöpflichen Abgrund, der in den Dingen lebt, in ſich zu verwirklichen — das iſt ſeine Sehnſucht; aber er iſoliert die eine Kraft- und Werthälfte, treibt ſie zur Überſteigerung, zur Verzerrung bis zum „geſtaltwidrigen Hervorbrechen des ſchöpferiſchen Grundes in den Dingen".[15]) Es iſt einleuchtend und mit der Dichtung Wedekinds leicht zu vereinigen, wenn Tillich ſagt, daß das Dämoniſche erſt im Geiſt zur Erfüllung kommt, dort ſeine Schärfe erhält. „Denn hier, wo die Form nicht nur unmittelbar wächſt, nicht nur dem Daſein aufgeprägt iſt, ſondern wo ſie als Forderung dem Sein gegenübertritt, wo ſie ſich an die Freiheit und Selbſtmächtigkeit des Seienden wendet, wird das Formzerſtöreriſche zum geiſtigen Widerſpruch, zur aktuellen Erhebung des Abgrundes gegen die Geſtalt. — Und doch erfüllt ſich darin nur die Tendenz, die allem Seienden innewohnt, und die auch in der ganzen Natur anzuſchauen iſt: Die vitalen Urkräfte, die ins Grenzenloſe über jede Geſtalt hinaustreiben und doch nur in der Geſtalt zur Wirklichkeit kommen können, die innere Unruhe alles Lebendigen, die Unfähigkeit, ſeiner ſelbſt mächtig zu ſein und das eigene Sein als eigenes zu erfaſſen und darin zur Ruhe zu kommen. Darum liebt es die mythiſche und künſtleriſche Symbolik, zur Darſtellung des Dämoniſchen in die untermenſchliche Sphäre herabzuſteigen; denn in ihr drücken ſich die vitalen Potenzen mit ihrer ſchöpferiſch-zerſtörenden Gewalt ungehemmt durch die menſchlich geiſtige Form aus".[16])

Das iſt der metaphyſiſche Gehalt Wedekindſcher Anſchauung, das Groteske ſeiner Dichtung und die Tragik ihres Dichters: Entzündet an den urewigen Kräften Machttrieb

und Erostrieb, wächſt eine Welt in beſeſſener Extatik, um an und in ſich zugrunde zu gehen. Die Tragik liegt weit vor dem Anfang, in einem Schickſal, das dem Dichter den Weg gewieſen mit dem Leitſpruch:

„Nun laßt uns in der Seele Schlünde wühlen,
Laßt ſchweifen uns durchs dunkle Menſchentum!"

Fauſtiſch iſt dieſes Drängen in das unendliche Chaos, dieſes Streben ins Maßloſe und Grenzenloſe, dieſes wütende Zerſprengen aller Formen und Normen, dieſes gewaltſam-krampfhafte Explodieren, dieſe dauernd geſpannte Diſſonanz, dieſe rapid-ſteilen Kurven und jähen Abſtürze, dieſe ewigen Niederbrüche und marterhaften Selbſtvernichtungen und — neuen Aufſtiege und neuen Sieghoffnungen! Dies alles ſind die Merkmale jenes anderen, dem goethiſchen entgegengeſetzten, gothiſchen deutſchen Typus,[18]) deſſen innere Tragik im Grotesk ſeine ausgeprägteſte Kunſtform findet.

## Anmerkungen.

I.

1) Heinrich Schneegans sagt dies von der Ebeling'schen Bearbeitung des Flögel'schen Werkes in seinem Buche: Geschichte der grotesken Satire. 1894 Straßburg.
2) Vgl. Thomas Wright: Histoire de la caricature et du grotesque dans la litérature et dans l'art. Kap. 1, 2, 3, 4, 6, 9, 17-19.
3) Vgl. Köstlin: Ästhetik S. 165 ff. Joh. Volkelt: System der Ästhetik II, S. 413 ff.
4) Vgl. Fr. Th. Vischer: Ästhetisch II, S. 550.
Vgl. „ „ Vom Erhabenen und Komischen S. 193 u. 216.
Vgl. Th. Lipps: Grundlegung der Ästhetik, II, S. 285 ff.
Vgl. „ „ Komik und Humor, S. 170.
5) Vgl. Justus Möser: Harlekin S. 55.
6) Vgl. Schneegans: a. a. O. und Knaak: (s. Anm. 14). Beide Autoren haben das historische Material sowohl in philisophischer als auch wortethymologischer (wenigstens für das Franzische) Richtung hervorragend zusammengestellt. Fr. Kainz: Das Steigerungsphänomen als künstl. Gestaltungsprinzip Lpzg. 1924.
7) Vgl. R. Lehmann: Deutsche Poetik S. 227.
8) Vgl. Schneegans: a. a. O. S. 39-40.
9) Vgl. Fr. Th. Vischer: Üb. d. Erhab. u. Kom. S. 216 u. Ästh. II, S. 250.
10) Vgl. Dante: Divina comedia, XII. Gesang.
11) Vgl. Bergson: Das Lachen S. 123.
12) Vgl. Volkelt; Ästh, II, 413.
13) Vgl. K. Ph. Moritz: Wörterbuch der deutschen Sprache I 232.
14) Vgl. Paul Knaak: Üb. den Gebrauch des Wortes „groteskue" Diss. 1917. S. 78.
15) Vgl. Rosenkranz; Ästh. d. Häßlichen. S. 221.
16) Vgl. Knaak: a. a. O. S. 10.
17) Vgl. Knaak: a. a. O. S. 38 ff.
18) Vgl. Victor Hugo: Glöckner von Notre Dame, Reclam S. 57-58.
19) Vgl. Graßmann: D. Umgestaltung d. franz. Tragödie z. Drama V. Hugos.
20) Vgl. Bartels S. 286, III. Bd. Adolf Bartels Verdienst besteht zum mindesten darin, in seiner „Einführung in diese Weltliteratur" in drei dicken Bänden ausnehmend viele Urteile Goethes und anderer deutscher Dichter zusammengestellt zu haben.
21) Vgl. Konrad Lange: Das Wesen der Kunst. 2. Aufl. S. 291. Ich möchte mich aber damit durchaus nicht der Lange'schen Ästhetik allgemein anschließen.
22) Vgl. Volkelt: Ästh. II, 414.
23) Vgl. Aus Anlaß seiner Betrachtung des Satirischen sagt Fr. Th. Vischer Ästh. VI 390; „Es kann nicht auffallen, wenn der Grund ihres engeren Verhältnisses zur echten Poesie in die Negativität ihres Verhaltens gesetzt wird, denn negativ ist seinem Wesen nach das ganze Gebiet der komischen Dichtung, an welche sich die Satire lehnt, sofern alles Komische das Bewußtsein des wahren Verhältnisses von Idee und Bild aus dem schlagenden Widerspruch seiner Verkehrung, also durch eine Negation erzeugt.
24) Vgl. Volkelt Ästh II, 149. Vgl. auch Walter Strich: Der irrationale Mensch.
25) Vgl. Volkelt: Ästh. II, 159-160, 412, 417.
26) Vgl. Paul Moos; Die Deutsche Ästhetik der Gegenwart S. 463 Anm. 18.
27) Vgl. Volkelt: Ästh. II, 109.
28) Vgl. Ebenda S. 118.
29) Vgl. Michel: Das Teuflische u. Groteske i. d. Kunst. Dort sind sehr viele Bilder grotesker Kunst reproduzievt. Der begleitende Text gibt allerdings keinen wesentlichen Beitrag zur Theorie des Grotesken.
30) Vgl. V. Hugo: Vorrede zum „Cromwell".
31) Vgl. Ed. Fuchs: Die erotischen Elemente in der Karikatur. S. 30 ff.
32) Vgl. Fr. Giese: Körperseele. S. 182 ff.
33) Vgl. E. Dosenheimer: Das zentrale Problem in der Tragödie Fr. Hebbels.
34) Vgl. Paul Tillig. Das Dämonische S. 6. Tillig gibt einen sehr guten Aufriß und Umriß des Dämonischen, allerdings vom theologischen Standpunkt aus.

35) Vgl. Th. Mann: Betrachtungen eines Unpolitischen S. 584.
36) Auch von hier aus könnten wieder Beziehungen zu Schneegans' grotesker Satire oder besser satirischer Groteske aufgenommen werden, jedoch mit dem Unterschied, daß für Schneegans das Komische, das Lachen, Bedingung und Selbstzweck war; jetzt ist es nur Mittel, denn daß sich das Groteske auch der Hilfe der Satire und Karikatur bedienen kann ist klar; die Mittel sind ja weithin dieselben, nur der letzte Ursprung und ihr Ausgang sind verschieden.
37) Vgl. Kierkegaard: Der Begriff der Ironie. Übers. v. Rütemeyer, München 1929.
38) Die wesenswichtige Spannung: Geist und Leib, Bewußtheit und Trieb, Idee und Gestalt wäre hier noch genauer zu untersuchen, denn in ihr beruht das Groteske vor allem der Moderne. Bei Wedekind ist es zentrales Problem und wird deshalb auf die späteren Betrachtungen verschoben.
Wedekind: „Marquis von Keith" Werke Bd. IV, letzter Satz.
39) Es ist sehr bezeichnend, daß Wilh. Hausenstein in seinem Buch „Vom Geist des Barock" das Wort „grotesk" vollständig vermieden hat. Ein so empfindsamer Einfühler wie H, der zu gleicher Zeit ein so gewandter Beherrscher des sprachlichen Ausdrucks ist, hat dies sicher mit vollem Bewußtsein getan.

II.

1) Vorbemerkung zu „Schloß Wetterstein" Werke Bd. VI.
2) Vgl. Walzel: Gehalt und Gestalt S. 144 ff.
3) Vgl. Hefele, Herm.: D. Wesen d. Dichtung S. 74 ff.
4) R. Hedickes: Methodenlehre d. Kunstgeschichte.
5) Wedekind, Wedekind II, 87.
6) Ebenda S. 76. Vgl. Dasselbe Motiv in „Keith"!
7) Vgl. Wilh. Boelsche: D. naturw. Grundlagen d. Poesie. zit. b. Roehl, Naturalismus S. 18: „Alles was wir im Menschen sehen, ist Physisches, auch das Psychische, insofern es stets an Physisches geknüpft ist."
8) Vgl. Wedekind W. III, 125.
9) Vgl. Röhl: Naturalismus S. 17/18.
10) Wedekind W. III, S. 136.
11) Vgl. Kempner: Fr. W. S 12.
12) Im Prolog zu „Erdgeist" W. III.
13) Wedekind W. VII, 311 ff.
14) Röhl: Naturalismus S. 13/14.
15) Zit. b. Stammler: Deutsche Literatur v. Nat. b. z. Geg. S. 55.
16) Röhl: Naturalismus 11. „Nur das Abnorme, das Abnormste hatte Aussicht auf allgemeinen Beifall. „Zit. aus Heinr. Hart: Die Literaturbewegung v. 1880/1900.
17) Zit. b. Röhl S. 42.
18) Utitz: Kultur d. Gegenwart S. 80.
19) Vgl. Kutscher: Wedekind, sein Leben u. s. Werke I, S. 55.
20) Vgl. Marcuse, L.: Weltliteratur d. Gegenwart S. 244.
21) Vgl. Fechter; Fr. W. S. 15.
22) Im Märchen handelt es sich um eine primitive Größenverschiebung (Zwerg, Riese, Siebenmeilenstiefel). Der Prozeß des äußerlichen Anwachsens wird als solcher lustvoll genossen und dient nicht der Verdeutlichung der Hervorhebung einer Idee d. i. der ästhetischen Stilisierung.
23) W. W. S. 525.
24) W. W. Bd. IX. S. 424.
25) Vgl. Kutscher: a. a. O. I, S. 250.
26) Kutscher; a. a. O. I, 252.
27) Ebd. I, 361.
28) Kleist: Über d. Marionettentheater. Vgl. auch Kerr: Welt im Drama I, 205.
29) Vgl. Worringer: Formprobleme der Gotik, Einl.
30) Fechter: a. a. O. S. 171 u. S. 33.
31) Über die Natur in W's Werk vor allen Dingen d. Lyrik s. Kutscher a. a. O. I. 77.
32) Marcuse: a. a. O. S. 57.

33) Naumann: Die deutsche Dichtung der Gegenwart S. 120.
34) W. W. V. 131 132.
35) Naumann a. a. O. S. 90.
36) v. d. Leyen: Deutsche Dichtung in neuer Zeit S. 84.
37) Fechter: a. a. O. S. 90.
38) Walzel: Deutsche Dichtung seit Goethes Tod S. 443.
39) W. W. VII, S. 172.
40) Naumann a. a. O. S. 102.
41) W. W. IX, S. 394.
42) Weisbach: Barock als Kunst der Gegenreformation S. 220.

III.

1) Kutscher a. a. O. S. 249 ff.
2) W. W. III., 1 ff. I. Akt 2 Sc., II. Akt 1 Sc., IV. Akt 1. u. 2. Sc.
3) I. 3; II. 1; IV. 3.
4) I. 6-9; II. 4-7; IV. 8.
5) Kutscher a. a. O. I, 381.
6) Bartels: Gesch. d. n. deutsch. Lit.
7) Diebold: Anarchie im Drama, S. 72.
8) Fechter a. a. O. S. 124.
9) Kutscher a. a. O. II, 56. und W. W. IX, 437.
10) Kutscher a. a. O. II, 54.
11) W. W. IX, 430.
12) Ebenso können die übrigen Akte oder „Frühlingserwachen" oder sonst ein Werk diese Tatsache belegen.
13) W. W. III, 192.
14) W. W. V, 35/37.
15) Fechter a. a. O. S. 57.
16) Fechter a. a. O. S. 169.
17) Kerr a. a. O. S. 205.
Otto Riechert hat in seiner Dissertation „Studien zur Form des Wedekindschen Dramas" Material geschaffen, das in diesem Kapitel häufig verwendet werden konnte.

IV.

1) Vgl. Worringer, Formprobleme der Gotik. Vgl. Worringer Abstraktion u. Einfühlung.
2) W. W. „Schloß Wetterstein", VI, 88.
3) W. W. „Zensur", V, 131.
4) W. W. „Hidalla", IV.
5) W. W. „Liebestrank", II, 197.
6) W. W. „Was ich mir dabei dachte" IX, 426.
7) W. W. „Keith", IV. Akt.
8) W. W. II, 197.
9) Fritz Strich. Im Vorwort zur Ausgabe der ausgewählten Werke Fr. W.'s, 6 Bde, Gg. Müller, München.
10) Naumann, Dichtung d. Gegenwart, S. 94 ff.
11) W. W. „Hidalla", IV, 266.
12) W. W. „Prolog zum Erdgeist", III, 9.
13) Tillich, Das Dämonische, S. 7.
14) Ebd. S. 9.
15) Ebd. S. 12.
16) Ebd. S. 12.
17) W. W. „Nicolo", IV, 107.
18) Walzel, Vom Geistesleben alter und neuer Zeit. S. 129.

## Literatur-Verzeichnis.


1. Bab, Julius. Das Drama der Liebe, Berlin 1924.
2. Bab, Julius. Die Stildeutungen im Deutschen Drama der Gegenwart. (Mitteil. d. Lit.-hist. Ges. Bonn, 8. Jahrg. 1913. Nr. 5.)
3. Bab, Julius. Der Wille zum Drama. Berlin 1919.
4. Bahr, Herm. Überwindung des Naturalismus. Leipzig 1892.
5. Bahr, Herm. Expressionismus. München 1914.
6. Bartels, Ad. Einführung in die Weltliteratur. 3 Bde. München 1913.
7. Bartels, Ad. Geschichte der neueren deutschen Literatur.
8. Bergson, Heinr. Das Lachen. 1914.
9. Blei, Franz. Über Wedekind und das Theater. Leipzig 1916.
10. Boelsche, Wilh. Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Dresden 1887.
11. Brandenburg, Hans. Das neue Theater. Leipzig 1926.
12. Bredt, E. W. Sittliche und unsittliche Kunst.
13. Cohen, Hermann. Ästethik des reinen Gefühls. 2 Bde. Berlin 1912.
14. Conrad, Mich. Georg. Von Emile Zola bis Gerhart Hauptmann. Leipzig 1902.
15. Cysarz, Herbert. Von Schiller zu Nitzsche. Halle 1928.
16. Dante. Comedia. (Deutsch v. H. Geisow) Stuttgart 1922.
17. Dehio. Geschichte der deutschen Kunst.
18. Dehnow, Fritz. Frank Wedekind. Leipzig 1922.
19. Delius, Rud. v. Streifzüge. Stuttgart 1920.
20. Deri, Max. Die neue Malerei. Leipzig 1921.
21. Diebold, Bernh. Anarchie im Drama. Frankfurt a. M. 1921.
22. Dosenheimer, Elise. Das zentrale Problem in der Tragödie Fr. Hebbels. Halle 1925.
23. Drama. Das Deutsche Drama. Hgg. v. Robert Arnold. München 1925:
24. Edschmid, Kasimir. Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung, Berlin 1919.
25. Ehrenstein, Albert. Menschen und Affen. Berlin o. J.
26. Elster, Hans Martin. Frank Wedekind und seine besten Bühnenwerke. Berlin.
27. Emmel, Felix. Das ekstatische Theater. Wien 1924.
28. Ermatinger, Emil. Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung. Leipzig 1926.
29. Ermatinger, Emil. Das dichterische Kunstwerk. 1921.
30. Fechter, Paul. Frank Wedekind. Der Mensch u. das Werk. Jena 1920.
31. Fechter, Paul. Der Expressionismus. München 1919.
32. Flögel, Karl, Fr. Geschichte des Grotesk-Komischen. Bd. I u. II. München 1914.
33. Fränger, Wilh. Deutscher Humor. München 1925.
34. Fränger, Wilh. Die Masken von Reims. Zürich 1922.
35. Freyhan, Max. Das Drama der Gegenwart. Berlin 1922.
36. Friedell, Egon. Kultur der Neuzeit. II. 1927/28.
37. Friedenthal, Joachim. Das Wedekindbuch. München 1914.
38. Friedrich, Paul. Frank Wedekind. Berlin o. J.
39. Fuchs, Eduard. Das erotische Element in der Karikatur. 1904.
40. Giese, Fritz. Körperseele. München 1924.
41. Grassmann. Die Umgestaltung der französischen Tragödie zum Drama Victor Hugos. 1876.
42. Grenzboten. Zeitschrift f. Politik, Literatur und Kunst. 72. „Jahrg. 1913, Nr. 1 „Das Grotesk" von Moritz Goldstein.
43. Grimm, Jakob u. Wilh. Deutsches Wörterbuch. Leipzig 1914.
44. Hagemann, Carl. Oscar Wilde. Stuttgart 1925.
45. Hagemann, Fritz. Wedekinds „Erdgeist" und „Die Büchse der Pandora". Diss. Neustrelitz 1926.
46. Hart, Heinrich. Gesammelte Werke. Bd. 3. 1907.
47. Hatzfeld, Helmut. „Don Quijote" als Wortkunstwerk. Berlin 1926.

48. Hatzfeld, Helmut. Francois Rabelais. München 1923.
49. Hausenstein, Wilhelm. Vom Geist des Barock. München 1923.
50. Hugo, Victor. Notre Dame in Paris. Übers. Bremer. Leipzig Reclam.
51. Hedickes, R. Methodenlehre der Kunstgeschichte. 1924.
52. Hefele, Hermann. Das Wesen der Dichtung. 1923.
53. Holz, Arno. Die Kunst. ihr Wesen und ihre Gesetze. Berlin 1891.
54. Holz, Arno. Revolution der Lyrik. Berlin 1899.
55. Jakobsohn, Siegfried. Das Jahr der Bühne 1912 ff. Berlin.
56. Jhering, Herbert. Schnelle Dramaturgie. Berlin 1924.
57. Kainz, Friedr. Das Steigerungsphänomen als künstlerisches Gestaltungsprinzip. (Beihefte zur Zeitschr. f. angewandte Psych. Nr. 33. Leipzig 1924.)
58. Kapp, Julius. Frank Wedekind. Berlin 1909.
59. Kerr, Alfred. Gesammelte Schriften. 1. Reihe, Bd. 1. Das neue Drama. Berlin 1917.
60. Kierkegaard, Soren. Der Begriff der Ironie. Übers. v. Rütemeyer (Wihelm) München 1929.
61. Kierkegaard, Soren. Der Begriff der Angst. (Werke 5. Bd.) Übers. Chr. Schrempf. 1912.
62. Klaar, Alfred. Probleme der modernen Dramatik. München 1921.
63. Klein-Diepold, Rudolf. Aubrey Beardsley. Berlin o. J.
64. Kleist, Heinr. v. Werke.
65. Knaak, Paul. Über den Gebrauch des Wortes „grotesque". Dissert. Greifswald 1913.
66. Krannhals, Paul. Das organische Weltbild. Bd. 2. München o. J.
67. Kutscher, Arthur. Frank Wedekind, sein Leben und seine Werke. 2 Bände. München 1927.
68. Lange, Konrad. Das Wesen der Kunst. Berlin 1907.
69. Langner, Erwin. Die Religion Gerhart Hauptmanns. Tübingen 1928.
70. Lautensack, Heinrich. Frank Wedekinds Grablegung. Ein Reduiem. Berlin 1919.
71. Lehmann, Rudolf. Deutsche Poetik.
72. Leyen, Friedr. v. d. Deutsche Dichtung in neuer Zeit. Jena 1922.
73. Lipps, Theodor. Grundlegung der Ästhetik.
74. Lipps, Theodor. Komik und Humor.
75. Lothar, Rudolf. Das Deutsche Drama der Gegenwart. München 1905.
76. Lucka, Emil. Grenzen der Seele. I. Teil: Das Tragische. Berlin 1917.
77. Lucka, Emil. Die drei Stufen der Erotik. Berlin 1917.
78. Lucka, Emil. Die Phantasie. Leipzig 1908.
79. Lüers, Grete. Die Sprache der deutschen Mysthik des Mittelalters. 1926.
80. Mahrholz, Werner. Deutsche Dichtung der Gegenwart. Berlin 1926.
81. Mann, Thomas. Betrachtungen eines Unpolischen. Berlin.
82. Marcuse, Ludwig. Die Welt der Tragödie. Berlin.
83. Marcuse, Ludwig. Weltliteratur der Gegenwart. 1. u. 2. Teil. Berlin 1924.
84. Martini, Wolfg. Victor Hugos dramatische Technik. Dissert. Berlin 1905.
85. Melchinger, Siegfried. Dramaturgie des Sturms und Drangs. Gotha 1928.
86. Merkur, der neue. 1. Jahrgang 1914.
87. Meyer, Richard. Die Weltliteratur im 20. Jahrhundert. Stuttgart 1922.
88. Meyer, Theodor A. Ästhetik. Stuttgart 1923.
89. Michel, Wilh. Das Teuflische und Groteske in der Kunst. München 1919.
90. Möser, Justus, Harlekin, oder die Verteidigung des Grotesk-Komischen. 1777.
91. Moos, Paul, Die Deutsche Ästhetik der Gegenwart. Berlin o. J.
92. Moritz, Karl Phil. Wörterbuch der deutschen Sprache. 1790.
93. Müller-Freienfels Richard. Psychologie der Kunst. Bd. 1: Psych. des Kunstgenießens und des Kunstschaffens. Berlin 1912.
94. Müller-Freienfels Richard. Psychologie der Kunst. 2 Bde.
95. Müller-Freienfels Richard. Zur Psychologie und Soziologie der modernen Kunst. „Deutsche Psychologie" Arbeitenreihe Bd. IV, Heft 6. Halle 1926.
96. Muthius, Gerh. v. Gedanke und Erlebnis. Darmstadt 1922.
97. Nadler, Josef. Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. IV. Bd. Regensburg 1928.

98. Naumann, Hans. Die Deutsche Dichtung. Stuttgart 1927.
99. Nieten, O. Frank Wedekind (eine Orientierung über sein Schaffen). Mitt. d. Lit. hist. Ges. Bonn. 3. Jahrg. 1908.
100. Paul, Jean. Vorschule des Ästhetik. Ges. Werke. 7. Bd.
101. Prinzhorn, Hans. Nietzsche und das 20. Jahrhundert. Heidelberg 1928.
102. Przybyszewsky, Stanislaw. Auf den Wegen der Seele. Berlin 1897.
103. Real-Lexikon der Deutschen Literaturgeschichte. 2. Band. Berlin 1926/28.
104. Riechert, Otto. Studien zur Form des Wedekindschen Dramas. Dissert.
105. Riemann, Rob. Von Goethe zum Expressionismus. Leipzig 1922.
106. Röhl, Hans. Aus Bekenntnis und Dichtung des Naturalismus. Leipzig 1926.
107. Roetteken, Hubert. Aus der speziellen Poetik (Euphorion, Zeitschrift für Lit.-Geschichte) 25. Band. Jahrg. 1924.
108. Rosenkranz, Karl. Ästhetik des Häßlichen. Königsberg 1853.
109. Rubiner, Ludw. Die Gemeinschaft. Dokumente des geistigen Weltwende. Kiepenheuer.
110. Salten, Fritz. Gestalten und Erscheinungen. Berlin 1913.
111. Scheffler, Karl. Der Geist der Gotik. Leipzig 1917.
112. Schjelderup, Harald. Geschichte der philosoph. Ideen. 1929.
113. Schneegans, Heinrich. Geschichte der Groteske-Satyre. Straßburg 1894.
114. Schneider, F. J. Der expressive Mensch und die deutsche Lyrik der Gegenwart.
115. Soergel, Albert. Dichtung und Dichter der Zeit. Leipzig 1928.
115a Soergel, Albert. Dichtung und Dichter der Zeit. Neue Folge. Im Banne des Expressionismus. Leipzig 1927.
116. Spitzer, Leo. Stilstudien. 2 Bde. München 1928.
117. Spitzer und Sperber. Motiv und Wort. (Meyrink und Chr. Morgenstern.)
118. Stammler, W. Deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart. (Jedermanns Bücherei 7, 4.) Breslau 1927.
119. Strich, Fritz. Deutsche Klassik und Romantik 1924.
120. Strich, Fritz. Dichtung und Zivilisation. München 1928.
121. Strich, Walter. Der irrationale Mensch. Berlin 1928.
122. Tillich, Karl. Das Dämonische. Ein Beitrag zur Sinndeutung der Geschichte. Tübingen 1926.
123. Utitz, Emil. Die Überwindung des Expressionismus. Stuttgart 1927.
124. Utitz, Emil. Die Kultur der Gegenwart. Stuttgart 1921.
125. Vischer, Fr. Th. Ästhetik. 6 Bde. 2. Aufl. München 1922.
126. Vischer, Fr. Th. Über das Erhabene nnd Komische. Stuttgart 1837.
127. Walzel, Oscar. Vom Geistleben alter und neuer Zeit. 1922.
128. Walzel, Oscar. Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Potsdam 1923.
129. Walzel, Oscar. Das Wortkunstwerk. Leipzig 1926.
130. Walzel, Oscar. Leben, Erleben, Dichten. 1912.
131. Walzel, Oscar. Die Deutsche Dichtung seit Goethes Tod. Berlin 1920.
140. Walzel, Oscar. Festschrift für: Vom Geiste neuer Literaturforschung. Berlin-Potsdam 1924.
141. Wedekind, Frank. Gesammelte Werke. 9 Bde. Georg Müller, München 1924.
142. Wedekind, Frank. Gesammelte Briefe. München 1924.
143. Wedekind, Frank. Und das Theater. (Drei Maskenverlag). Berlin 1915.
144. Werner, Alfred. Philosophie der Gegenwart. München 1921.
145. Werner, Alfred. Philosophie der Kunst. München 1921.
146. Winkler, Hans. Georg Büchner's „Woyzeck". Dissert. 1926.
147. Witkopp, Phil. Deutsche Dichtung der Gegenwart. Leipzig 1924.
148. Wittowsky, Georg. Das Deutsche Drama des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1904.
149. Wölflin, Heinr. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1915.
150. Volkelt, Joh. System der Ästhetik. 3 Bde. München 1910.
151. Worringer, Wilhelm. Formprobleme der Gotik. München 1912.
152. Wright, Thomas. Histoire de la Caricature, traduite par Octave Sachot. Paris.
153. Zweig, Stefan. Die Baumeister der Welt 1, 2, 3. 1925.

## Lebenslauf.

Ich, Ernst Schweizer, bin geboren am 7. Oktober 1900 in Stuttgart als Sohn des Polizeirats Ernst Schweizer. Das Realgymnasium zu Stuttgart durchlief ich bis zum Erhalt des Reifezeugnisses. Nach meinem Militärdienst studierte ich seit 1918 an den Universitäten Tübingen und Berlin, anfänglich Volkswirtschaft, bald aber Philosophie und deutsche Philologie, Kunstgeschichte und Pädagogik. Mein Studium wurde durch lange Zeit von praktischer und künstlerischer Tätigkeit begleitet, teilweise unterbrochen. In den Jahren 1919-21 arbeitete ich im Verlagsbuchhandel, von 1923-27 war ich verschiedenen deutschen Bühnen als Dramaturg und Spielleiter verpflichtet. Daneben setzte ich meine Studien, die besonders der neueren deutschen Literatur galten, fort, um mich ihnen im Frühjahr 1928 wieder ganz zuzuwenden. Von allen meinen Lehrern bin ich denen zu besonderem und aufrichtigem Dank verpflichtet, die mir im letzten Jahr meines Studiums ihr Interesse, ihren Rat und ihr Wohlwollen schenkten: dem Förderer dieser Arbeit Herrn Professor Dr. Gustav Bebermeyer und den Herren Professoren Dr. Oswald Kroh, Dr. Hermann Schneider und Dr. Georg Weise in Tübingen.